

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR  
ÉMILIE VARIN-FERRON

L'ASSUJETTISSEMENT CHEZ LES PERSONNAGES FÉMININS DE NELLY  
ARCAN : UNE ÉTUDE DE LA STÉRÉOTYPIE DANS *FOLLE, À CIEL OUVERT* ET  
*PARADIS, CLEF EN MAIN*

MAI 2016

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice pour sa patience d'or et sa voix rassurante. Merci pour ses bons mots, ses questions pertinentes et toutes ses réponses à mes multiples questionnements. Merci pour les conseils, la confiance et le savoir.

Merci à ma mère pour son appui inébranlable et merci à mon père pour son soutien continu durant mes nombreuses années universitaires. À vous deux, vous m'avez donné la force d'espérer, de continuer, de terminer.

Merci à mon amoureux, à Audrey, à Catherine, à Karine, à Amélie, à Carol-Ann, à Jennifer, à Alexandra, à Jean-Philippe et à tous les professeurs du Département de lettres qui ont su m'inspirer et me guider durant l'écriture de ce mémoire.

*Nelly Arcan était une image qui me ravissait autant qu'elle m'inquiétait. Parce qu'elle était brillante. Elle me hantait quand elle était vivante, et depuis sa mort, elle continue à me hanter. Je la vois partout. Elle habitait près de chez moi. Nous fréquentions les mêmes cafés. Nous arpentions les mêmes rues. Je la croisais au carré Saint-Louis, sur la rue Saint-Denis, près des restos de la rue Prince-Arthur, dans le quartier portugais. Elle est partie et je n'ai pas perdu l'automatisme de me tourner vers la blondeur blanche des filles que je croise dans la rue. Je scrute leur visage un moment avant de me rappeler que ce n'est pas elle, parce que Nelly Arcan n'est plus, je le sais, je ne l'ai pas cru quand c'est arrivé, puis je l'ai lu, et relu, tout relu pour écrire sur elle, à nouveau fascinée, comme les astronomes qui ne jurent que par les étoiles traquées dans le bleu du ciel.*

Martine Delvaux, *Les filles en série*

*Il est incroyable de voir comment le peuple, dès qu'il est assujetti, tombe soudain dans un si profond oubli de sa liberté qu'il lui est impossible de se réveiller pour la reconquérir : il sert si bien, et si volontiers, qu'on dirait à le voir qu'il n'a pas seulement perdu sa liberté mais gagné sa servitude.*

Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*

## Table des matières

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 : LA STÉRÉOTYPIE .....	10
1. Évolution du stéréotype dans les sciences sociales .....	11
1.1. Origine typographique et transformation du stéréotype .....	11
1.2. Stéréotype social .....	12
1.3. Concepts associés — Lieux communs et idées reçues .....	16
1.3.1. Lieux communs .....	16
1.3.2. Idées reçues .....	20
2. Appropriation du stéréotype par le champ littéraire .....	22
2.1. De la <i>mimésis</i> à la transtextualité .....	23
2.1.1. Transtextualité .....	24
2.2. Le stéréotype formel .....	26
2.2.1. Stéréotypes d' <i>elocutio</i> .....	27
2.2.1.1. Le cliché .....	29
2.2.2. Stéréotypes de <i>dispositio</i> .....	31
2.2.3. Stéréotypes d' <i>inventio</i> .....	34
2.3. Réseaux et autostéréotypie .....	37
CHAPITRE 2 : LES STÉRÉOTYPES SOCIAUX : DES MODÈLES À SUIVRE POUR LES PERSONNAGES FÉMININS? .....	41
1. Les stéréotypes sociaux .....	42
1.1. La poupée .....	44
1.1.1. La Barbie .....	45
1.1.2. La poupée sexuelle .....	48
1.2. La folle .....	53
1.3. La femme-larve .....	60

<b>CHAPITRE 3 : LA STÉRÉOTYPIE FORMELLE : DÉCONSTRUCTION DU LANGAGE ET ÉCLATEMENT DU CADRE SPATIO-TEMPOREL .....</b>	<b>65</b>
<b>1. Lieux communs et stéréotypes au féminin .....</b>	<b>66</b>
<b>1.1. L'utilisation de clichés .....</b>	<b>66</b>
<b>1.2. Le procédés de modalisation et les extrapolations vers l'imaginaire .....</b>	<b>69</b>
<b>2. La dé-construction narrative .....</b>	<b>74</b>
<b>2.1. Étude de l'<i>incipit de folle</i> .....</b>	<b>75</b>
<b>2.2. Étude des perspectives en alternance dans <i>À ciel ouvert</i> .....</b>	<b>77</b>
<b>2.3. Étude sur les analepses dans <i>Paradis clef en main</i> .....</b>	<b>80</b>
<b>3. L'effet miroir .....</b>	<b>83</b>
<b>3.1. La femme-pluriel .....</b>	<b>84</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUCTION

*Écrire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père; cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentations idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines. [...] [C]ette maison s'érige sur le fondement d'une Autre réifiée, une femme-objet construite pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine.*

Patricia Smart, *Écrire dans la maison du Père*<sup>1</sup>

Nous sommes aujourd'hui sans doute éloignés de la réalité dépeinte par Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du Père*, du moins de l'absolu des propos. L'auteure y décrivait alors le manque, voire l'absence, de représentation féminine dans la littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle. La littérature des femmes au Québec s'est passablement transformée depuis la publication d'*Angéline de Montbrun* de Laure Conan, en 1884, ou

---

<sup>1</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1998, p. 22. Nous soulignons.

encore des romans de la terre « où la femme [n’existait] tout simplement pas<sup>2</sup> », cités dans son ouvrage. Si les femmes prennent maintenant la plume au Québec<sup>3</sup>, Barbara Havercroft souligne néanmoins une tangence principale dans leur écriture. Ici ou ailleurs, remarque l’auteure, beaucoup de femmes choisissent l’écriture de soi pour narrer et avouer une certaine douleur de vivre :

Parmi la floraison actuelle de textes autobiographiques tous azimuts, on constate un engouement particulier pour la narration du corps féminin souffrant, voire pour la rédaction de certaines expériences traumatiques, portant la marque indélébile du genre sexuel. Que l’on songe, par exemple, à l’écriture de l’avortement chez Annie Ernaux, aux textes sur le viol, dont celui de Danièle Sallenave, aux écrits sur l’inceste de Christine Angot ou bien, aux témoignages sur les maladies alimentaires, tels ceux de Marie-Ève Matte, d’Annie Loisel ou de Geneviève Brisac, il est clair que les blessures corporelles et psychiques, autrefois reléguées au silence intime de la honte, commencent péniblement à s’énoncer<sup>4</sup>.

Au Québec, l’auteure Nelly Arcan explore à son tour l’écriture sur le corps féminin. Non seulement s’inscrit-elle dans ce mouvement, mais elle parvient en outre à se propulser au rang de célébrité parmi le vedettariat québécois et français. Dès la parution de son premier livre, *Putain*<sup>5</sup>, qui fait une sortie fracassante dans le monde littéraire en 2001, et dans lequel l’auteure relate son passé d’escorte et sa relation à l’égard de ses clients, Nelly Arcan devient la coqueluche des critiques, chacun voulant discourir sur son écriture ou la

---

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>3</sup>Isabelle Boisclair mentionne cette évolution quant à la production littéraire des femmes au Québec : « En 1960, la proportion quantitative de la production littéraire des femmes est minime par rapport à celle des hommes, et les femmes sont quasi-absentes dans toutes les autres positions du champ littéraire et éditorial (éditrices, libraires, critiques, etc.). En 1990, cette proportion atteint presque le niveau de la production des hommes et les femmes sont présentes dans tous les secteurs du champ littéraire et éditorial. » (Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d’un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, 2004, p. 13).

<sup>4</sup>Barbara Havercroft, « Reflets d’un corps décharné : l’écriture de l’anorexie dans *Devant le miroir* de Marie-Ève Matte », dans Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l’œuvre dans l’écriture*, Montréal, Nota bene, 2006, p. 105-106.

<sup>5</sup>Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001, 192 p.



rencontrer personnellement lors d'entretiens privés ou d'entrevues publiques sur les plateaux de télévision<sup>6</sup>.

L'engouement ne s'arrêtera guère, car l'auteure continuera de publier et d'attirer, chaque fois, l'attention des critiques. En huit ans, elle fera paraître trois récits (*Putain, Folle*<sup>7</sup>, *À ciel ouvert*<sup>8</sup>) de même qu'un roman illustré (*L'enfant dans le miroir*<sup>9</sup>), sans compter des centaines de chroniques publiées dans *Ici*, un hebdomadaire culturel montréalais, et d'autres articles disséminés dans les journaux et revues comme *La Presse*, *Le Journal de Québec* et *P45*<sup>10</sup>. À titre posthume, deux publications s'ajoutent : il s'agit d'un dernier roman (*Paradis clef en main*<sup>11</sup>) et d'un recueil de nouvelles (*Burqa de chair*<sup>12</sup>). Pour cette dernière œuvre, la préface est rédigée par l'écrivaine canadienne Nancy Huston, qui ne cache pas son admiration pour l'auteure, allant jusqu'à la citer dans ses essais<sup>13</sup>. Il y aura, de plus, une mise en scène des textes arcaniens sous le titre *La fureur de ce que je pense*, présentée du 9 avril au 4 mai 2013 à l'Espace Go de Montréal.

---

<sup>6</sup> Voir l'entrevue donnée à Thierry Ardisson à *Tout le monde en parle* le 29 septembre 2001, <http://www.youtube.com/watch?v=AqQh2ed1oUQ>, celle de Christiane Charrette à son émission, le 3 octobre 2001, [http://archives.radio-canada.ca/arts\\_culture/litterature/clips/17137/](http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/17137/) ou celle, plus controversée, animée par Guy A. Lepage à *Tout le monde en parle*, le 16 septembre 2007, [http://www.dailymotion.com/video/xalxbg\\_nelly-arcana-tout-le-monde-en-parl\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xalxbg_nelly-arcana-tout-le-monde-en-parl_news)

<sup>7</sup> Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, 222 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe F, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>8</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 276 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe ACO, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>9</sup> Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, 2007, 62 p.

<sup>10</sup> Certains de ces articles sont disponibles sur le site internet dédié à l'auteure : [www.nellyarcana.com](http://www.nellyarcana.com)

<sup>11</sup> Nelly Arcan, *Paradis clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, 224 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le signe PCM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>12</sup> Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 168 p.

<sup>13</sup> Voir Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme*, Paris, Actes sud, 2012, 338 p.

En lice pour le prix Médicis (*Putain*) et deux fois pour le prix Femina (*Putain, Folle*), Nelly Arcan a connu la reconnaissance de son vivant, ses livres étant traduits aussi bien en anglais, en japonais, en russe, en allemand, en norvégien qu'en hébreu. Encore aujourd'hui, six ans après son suicide, survenu le 24 septembre 2009, l'auteure continue de susciter l'intérêt tant du public que des chercheurs. En 2013, la bibliothèque municipale du Lac-Mégantic a d'ailleurs été renommée en son honneur, un legs de sa ville natale.

En tant qu'auteure, Nelly Arcan s'est attaquée aux rapports homme/femme, n'hésitant pas à traduire, dans ses œuvres, le rapport angoissant que les femmes entretiennent envers leur image, et à soutenir qu'elles sont inévitablement associées à un objet de consommation dans la société contemporaine. L'auteure avouait elle-même ne plus pouvoir parvenir à enlever ses masques au quotidien, ne plus pouvoir départager le vrai du factice lorsqu'elle se retrouvait seule avec elle-même : « Je pleure et c'est encore dans un théâtre que je pleure. Mes pleurs sont entendus par une foule formée de spectateurs de moi-même, qui expie avec moi les liquides engendrés par la faiblesse<sup>14</sup> ». Les personnages féminins de l'auteure ressentiront également cette aliénation du corps, anéantis par la pression sociale. Dans sa préface à *Burqa de chair*, Nancy Huston soulèvera ce problème d'identité à propos des personnages féminins arcaniens : « les femmes sont dédoublées, scindées, schizoïdes, tandis que l'homme reste un<sup>15</sup> ». En effet, dans les œuvres de Nelly Arcan, la femme est *morcelée*, notamment par cette obsession de l'image (miroirs, affiches publicitaires, vidéoclips, regards de l'homme, regards des autres femmes avec qui le féminin entre en compétition). Les écrits d'Arcan constituent des critiques virulentes à

---

<sup>14</sup> Nelly Arcan, *Burqa de chair*, op. cit., p. 40.

<sup>15</sup> Nancy Huston, « Arcan philosophe », préface à *Burqa de chair* de Nelly Arcan, Paris, Seuil, 2011, p. 13.

l'égard des dictats de beauté, desquels ses personnages féminins sont prisonniers bien malgré eux.

Lapidaire, vengeresse et misogyne dans son écriture, Nelly Arcan ne laisse personne indifférent et un nombre impressionnant d'articles, de critiques et de mémoires<sup>16</sup> ont déjà vu le jour, consacrant ainsi cette « Reine des Lettres françaises<sup>17</sup> », comme la surnommait Mélanie Gleize. Nous pouvons remarquer deux orientations principales en ce qui concerne l'analyse des écrits de l'auteure, soit le décalage entre les sexes, menant à divers questionnements sur les bienfaits réels ou non du féminisme<sup>18</sup>, et le phénomène de tare familiale léguée par la mère<sup>19</sup>.

Nous ne nous appuyons, dans notre mémoire, que sur une infime partie des travaux réalisés jusqu'à présent sur l'œuvre de Nelly Arcan, la plupart ne concernant pas notre sujet de recherche. Les études retenues portent généralement — de manière plus ou moins directe — sur les stéréotypes sociaux. Nous pensons, entre autres, à l'article d'Isabelle Boisclair,

---

<sup>16</sup> Il existe même un mémoire de maîtrise consacré exclusivement à la réception critique du roman *Putain*. Voir Marie-Claude Langlois, *La réception critique de Putain de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2011, 113 p., [En ligne], <http://hdl.handle.net/10393/20082> (Page consultée le 2 février 2014).

<sup>17</sup> Mélanie Gleize, « Reine », *Spirale*, n° 204, 2005, p. 56-57, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/18435ac> (Page consultée le 25 janvier 2014).

<sup>18</sup> L'auteure ne s'est pas prononcée publiquement sur la question des bienfaits ou des méfaits du féminisme, mais y va de plusieurs insinuations en entrevue ou dans ses livres sur la folie de l'image vécue par les femmes, que les années ou la montée du féminisme n'aient pas réussi à effacer. Prenons pour exemple un passage de son dernier livre *Paradis clef en main* : « Le féminisme n'aura jamais réussi à casser chez les femmes leurs penchants pour la grandeur, même s'ils exigent pour se satisfaire des ustensiles douloureux comme des talons ou le redressement chirurgical des vertèbres. » (PCM, p. 22).

<sup>19</sup> Nelly Arcan croyait que la femme était toujours en situation d'attente par rapport au masculin, qu'elle finissait, inévitablement, par devenir une larve inutile en vieillissant, comme c'était le cas pour sa propre mère décrite dans *Putain*. Or, cette manière de vivre, en fonction du masculin, serait le propre d'un legs familial du côté de la mère, qui l'inculquerait à sa fille. Plusieurs mémoires portent donc sur ce lien filial nocif entre la mère et la fille.

« Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan<sup>20</sup> », où l’auteure analyse la perception de l’homme à l’égard de la femme dans le récit *Folle*. Boisclair y reprend le concept d’imaginaire-écran, empruntée à Alice Pechriggl, pour expliquer la tendance, chez l’homme, à substituer au corps féminin pendant l’acte amoureux un écran imaginaire renvoyant ses propres fantasmes. L’effacement du corps féminin réel pour favoriser la jouissance du partenaire masculin rejoint notre étude sur le stéréotype social de la poupée sexuelle. Évelyne Ledoux-Beaugrand, par l’expression d’ « hystérisation du texte<sup>21</sup> » crée, quant à elle, un pont entre le stéréotype social de la folle et la forme du récit de l’œuvre *Folle* : le personnage féminin, en proie à une révolte, inscrit son corps dans la langue, provoquant par là un éclatement du texte devenu, par le fait même, hystérique et récipiendaire de sa souffrance. Enfin, dans le mémoire de Karine Gordon-Marcoux<sup>22</sup>, l’expression du moi-peau, empruntée à Didier Anzieu, permet de mieux saisir la vulnérabilité du personnage d’Antoinette dans *Paradis, clef en main*, son corps et celui de sa mère semblant ne former qu’une seule peau, ne permettant pas à la jeune femme de s’épanouir et de développer une personnalité qui lui est propre. Cette information doit être replacée dans le contexte où la femme apparaît toujours comme un être pluriel, dans sa sérialité, calquant sa vie, voire ses émotions sur celle d’une autre. Mentionnons que les

---

<sup>20</sup> Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 71-82, [En ligne], <http://www.erudit.org/biblioproxy.uqtr.ca/revue/globe/2009/v12/n2/1000707ar.pdf> (Page consultée le 11 septembre 2013).

<sup>21</sup> Voir Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation : La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010, 473 p., [En ligne], <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/002/NR70422.PDF> (Page consultée le 35 avril 2015).

<sup>22</sup> Gordon-Marcoux, Karine, *L’emprise maternelle ou l’absence de frontières dans *Paradis clef en main* de Nelly Arcan, *Insecte* de Claire Castillon et *Crève, Maman !* de Mö Singh*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/4496/1/M12364.pdf> (Page consultée le 24 janvier 2014).

mémoires portant sur la combattivité et l'agentivité des personnages féminins seront, dans l'ensemble, mis de côté, considérant le fait que notre sujet de mémoire s'éloigne de cette optique. Le mémoire d'Élyse Bourassa-Girard, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée*<sup>23</sup>, sera néanmoins considéré. Nous chercherons à savoir si le stéréotype de la folle parvient à contredire, comme l'entend Bourassa-Girard, l'ordre patriarcal établi.

Dans notre mémoire, nous analyserons les différents processus de stéréotypie utilisés par Nelly Arcan dans ses œuvres, en prêtant une attention particulière aux lieux communs et aux idées reçues qui y sont véhiculés, sujet à peine effleuré jusqu'à maintenant par les chercheurs. Nous centrerons notre recherche sur trois de ses œuvres, soit son récit autofictionnel *Folle* (2004), son roman *À ciel ouvert* (2007) et son dernier roman, paru post-mortem, *Paradis clef en main* (2009). Ces trois ouvrages semblent offrir des pistes intéressantes quant à la reprise et la déconstruction de certains stéréotypes autant au niveau social (poupée, folle et femme-larve) qu'au niveau formel (répétitions langagières, clichés, narration cyclique ou en alternance). Plus précisément, nous analyserons de quelle manière Nelly Arcan propose une certaine vision du monde en jouant avec les stéréotypes qu'elle peut décider de reprendre, de retourner ou encore de doubler<sup>24</sup>. Nous posons comme hypothèse que le stéréotype, autant social que formel, chez Nelly Arcan, traduit la condition d'assujettissement vécue par les personnages féminins.

---

<sup>23</sup> Élyse Bourassa-Girard, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 122 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/5866> (Page consultée le 12 janvier 2014).

<sup>24</sup> L'auteure aime donner deux interprétations contraires à un même sujet. Prouvant la nature ambivalente et paradoxale de l'auteure elle-même, ce procédé est également un moyen utilisé pour troubler le lecteur et l'amener à différentes constatations contradictoires.

Dans le premier chapitre de notre mémoire, nous traiterons de la stéréotypie; concept à double volet qui, nous le croyons, est au cœur de l'écriture arcanienne. Nous traiterons de l'évolution du stéréotype dans les sciences sociales et de son appropriation par le champ littéraire. Le stéréotype social est à différencier de ses homologues comme les lieux communs et les idées reçues. Le stéréotype sur le plan formel se rapporte à ce qui a trait aux figements du langage (*elocutio*), aux structures thématiques et séquentielles (*dispositio*) et aux réflexions idéologiques (*inventio*). Nous inclurons ici la notion d'autostéréotypie.

Dans les chapitres suivants, nous étudierons comment Nelly Arcan propose une certaine vision de la femme de concert avec l'utilisation du concept de stéréotypie. Dans cette perspective, nous nous donnons comme objectif, dans notre second chapitre, d'analyser de quelle manière les personnages féminins de Nelly Arcan sont confrontés à certains stéréotypes sociaux, comme la poupée, la folle et la femme-larve. Nous ne partageons pas l'opinion selon laquelle ces personnages réussissent, en narrant leur histoire, à briser ces stéréotypes. Nous croyons plutôt que les femmes acceptent de correspondre à ces stéréotypes sans trop de résistance. Dans son désir de plaire à l'homme, la femme est prête à rejeter son individualité pour rejoindre le modèle de séduction proposée par la société (poupée). De là naîtront les stéréotypes de la folle et de la femme-larve.

D'autre part, la stéréotypie formelle nous permettra d'accéder, sur un deuxième plan, à la psychologie des personnages féminins (étude des clichés et des formes de

répétition aux niveaux de l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*). L'autostéréotypie, qui génère des réseaux de sens instaurés entre les différentes œuvres, nous servira enfin à bien cerner la psychologie féminine. C'est ainsi que nous nous donnons comme objectif, dans le troisième et dernier chapitre de notre mémoire, de rendre compte de plusieurs lieux communs chez les femmes, comme l'insécurité et la fragilité émotionnelle. Les stéréotypes formels (répétitions) s'inscrivent dans le langage employé par les femmes (marques d'hésitation, modalisateurs à contexte opaque, effacement subjectif), mais également sur la forme même des trois œuvres à l'étude (séquences répétitives, perspectives en alternance, prolepses). Cette étude nous permettra de prouver l'impossibilité pour les femmes de se sortir de leur condition d'être assujetti, leur tendance même à disparaître (sur le plan narratif) pour éviter les conflits, sans oublier la profonde solitude dans laquelle elles sont plongées.

Par ce mémoire, nous cherchons en définitive à démontrer comment les stéréotypes sociaux et formels sont le fait d'une démarche créatrice, chez Nelly Arcan, pour exemplifier l'assujettissement dont la femme fait l'objet. La femme arcanienne est présentée comme un être en position précaire, soumise à un homme de puissance. Cette soumission non souhaitée influencerait sa manière de se voir et de se présenter aux yeux du monde, voire même de s'exprimer.

## CHAPITRE 1

### LA STÉRÉOTYPIE

Dans ce premier chapitre, nous étudierons le stéréotype comme outil intrinsèque au champ littéraire (analysé dans une perspective esthétique, en didactique de la lecture, en poétique, en analyse du discours et en linguistique), mais également comme signe pluridisciplinaire, en tenant compte de son apport en psychologie sociale, en sociologie, en sémiologie et en rhétorique. Nous traiterons de la naissance du terme « stéréotype » en contexte typographique, de son évolution dans le domaine de la psychologie sociale et nous le distinguerons de ses multiples affiliations (cliché, lieu commun, idées reçues) pour parvenir à une définition de ce monstre littéraire qu'est le *stéréo*, présent sur les trois niveaux du discours; aussi bien en ce qui a trait aux figements du langage (*elocutio*), aux structures thématiques et séquentielles (*dispositio*), qu'aux réflexions idéologiques



(*inventio*). Nous examinerons enfin l'autostéréotypie, cette nouvelle approche du stéréotype encore à ses premiers balbutiements<sup>21</sup>.

## 1. Évolution du stéréotype dans les sciences sociales

### 1.1. Origine typographique et transformation du stéréotype

De prime abord, l'étymologie du terme stéréotype est associée au monde de l'imprimerie. Plus précisément, le stéréotype littéraire (ou social) doit sa dénomination aux développements typographiques réalisés en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est Firmin Didot, descendant d'une longue lignée d'imprimeurs, de fabricants de papiers et de fondeurs<sup>22</sup>, qui en serait le véritable inventeur. Il réussit à perfectionner une technique d'impression peu populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, en améliorant la facilité au démoulage de l'ouvrage stéréotype<sup>23</sup>. Côté d'autres techniques de l'époque comme la galvanoplastie, la photocomposition ou la confection de supports métalliques ou plastiques à reliefs, la stéréotypie est un procédé d'impression qui consiste à prendre une empreinte de la composition voulue, pour y couler du plomb ou encore de la matière plastique, formant ainsi un stéréotype [ou un cliché<sup>24</sup>] en relief<sup>25</sup>. Le produit fini est ensuite démoulé et prêt à subir des modifications afin de lui donner l'épaisseur voulue, pour finalement être joint à

<sup>21</sup> Voir Stéphanie Orace, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n° 125, 2001, p. 17-31.

<sup>22</sup> Il s'agit d'une famille célèbre en France pour son apport, sur plusieurs générations, dans le domaine de la typographie. François-Ambroise Didot (père de Firmin) a perfectionné le point Didot (unité de longueur typographique), alors que Pierre François (frère de Firmin) est responsable de la réalisation des œuvres de Racine en trois volumes qui s'est vu qualifiée, par le jury de l'exposition de 1806, de « la plus parfaite production typographique de tous les pays et de tous les âges ». (Ministère de la Culture et de la Communication, « La révolution et les Didot », [En ligne] [http://www.garamond.culture.fr/fr/page/la\\_revolution\\_et\\_les\\_didot](http://www.garamond.culture.fr/fr/page/la_revolution_et_les_didot) (Page consultée le 6 août 2014)).

<sup>23</sup> Victor Letouzey, *La typographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1964, p. 120.

<sup>24</sup> Didot perfectionne la technique « en remplaçant la coulée à l'air libre par la coulée dans un moule chauffé ». (Gérard Martin, *L'imprimerie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1966, p. 47).

<sup>25</sup> Stéréotype et cliché font office de synonymes en langage typographique, ce qui n'est pas le cas lorsque ces termes sont situés en contexte littéraire.

<sup>26</sup> L'ancienne méthode consistait à réaliser une impression à partir de caractères mobiles.

des presses à marbre ou rotatives en vue d'une multiplication en série d'exemplaires<sup>26</sup>. La stéréotypie permet ainsi « la reproduction en masse d'un modèle fixe<sup>27</sup> ». Ayant pour but de réduire le coût d'impression des livres, la méthode proposée sera populaire un certain temps pour être enfin décriée et supplantée. En effet, le stéréotype, victime de l'essor industriel, s'use rapidement et n'offre pas la qualité de reproduction voulue. À cela s'ajoute une méfiance, dans la population générale, face à un produit complètement mécanisé.

Daniel Castillo Durante parlera d'une dénaturalisation du métier de copiste d'autrefois :

face au produit unique s'érigera dès lors l'exemplaire en série, la caricature du même [...]. La plaque qui réfléchit à l'infini les compositions d'une reproduction industrielle ne pouvait que dévaloriser ou tout au moins banaliser le résultat du procédé [...]. La copie se reporte à une perte de quelque chose qui serait de l'ordre d'une authenticité. L'image maculée se fait ainsi « cliché ».<sup>28</sup>

La stéréotypie ne sera plus ou guère mentionnée dans le monde de l'imprimerie sauf pour en décrier les effets factices. La *tekhnè* disparaît imperceptiblement, mais le mot, lui, restera. Réapproprié par les sciences humaines, il connaît un second souffle.

## 1.2. Stéréotype social

C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que le mot ressurgit pour une première fois dans un sens métaphorique. Le journaliste américain Walter Lippmann l'emploie pour rendre compte d'une pratique usuelle dans le métier de journaliste (ou dans la vie en général), qui consiste à améliorer notre mémoire en situation de rencontres en catégorisant les personnes rencontrées sous certains types (patron, employé, Noir, Blanc, etc.). Cette pratique s'effectuerait, selon lui, grâce à des images déjà présentes dans notre esprit avant lesdites

<sup>26</sup> Ce procédé est expliqué dans Victor Letouzey, *La typographie, op. cit.*, p. 75.

<sup>27</sup> Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 544.

<sup>28</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 24.

rencontres, qui médiatiseraient notre rapport au réel pour faciliter la cognition<sup>29</sup> « en ce [qu'elles permettent] la catégorisation, la généralisation et la prévision<sup>30</sup> ». De la technique d'origine, le stéréotype social conserve l'idée principale, en inversant le processus. Plutôt que de créer un nombre infini d'exemplaires à la suite d'un modèle, il s'agit d'accoler des images fixes « modélisantes » sur tout individu. Ainsi, toute personne peut faire l'objet de schématisations simplistes (ex.: Noir, patron, sportif, etc.). Il y a encore l'idée de mécanique, cette fois-ci de l'esprit, par un procédé machinal qui est activé.

La définition du stéréotype glisse subrepticement du type vers l'idée préconçue. Le stéréotype devient une perception à l'égard de l'Autre, mais à caractère réducteur, simplificateur. On pourrait presque dire que ce n'est pas tant le *moi* qui juge, mais plutôt la *doxa*, l'Opinion publique qui crée une sorte de visière qui précède la rencontre, qui teinte la représentation par un fait d'impression de déjà-vu, de déjà-connu modelé par le discours social. Ruth Amossy, dans ses multiples travaux effectués sur le sujet, souligne la grande versatilité du stéréotype<sup>31</sup> et le décrit comme un « modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes<sup>32</sup> » ou encore un « prêt-à-porter de l'esprit [...], l'idée préconçue que nous nous faisons du Maghrébin, du banquier ou du militant d'extrême gauche, l'image que nous portons en nous du cow-boy et de la vieille fille<sup>33</sup> ». Le stéréotype n'est pas une

---

<sup>29</sup> « We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception. » (Walter Lippmann, *Public opinion*, Oxford, Project Gutenberg, 2002, p. 54, [En ligne] <http://www.gutenberg.org/ebooks/6456#download> (Page consultée le 19 février 2014)).

<sup>30</sup> Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 547.

<sup>31</sup> « Tantôt image et représentation, il est aussi concept, idée, croyance, attitude, jugement... Plus on s'exerce à le définir, et plus le sens du stéréotype paraît changeant et indéterminé ». (Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 27).

<sup>32</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010, p. 45-46.

<sup>33</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 9.

pensée construite par l'expérience, insiste-t-elle. Nous décidons de croire en un discours rapporté sur le Juif, le Noir ou l'Irakien avec lesquels nous pouvons très bien n'avoir eu aucun contact. En ce sens, le stéréotype peut se définir en tant qu'« images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social<sup>34</sup> ».

Or, cette pensée toute préparée est un précipité de l'idéologie. Nous entendons par idéologie, une structure de pouvoir au sens où l'employait Terry Eagleton, comme réservoir de nos croyances, mais regroupant aussi nos « façons de dévaluer, de percevoir, de sentir et de croire qui sont en relation avec le maintien et la reproduction du pouvoir social<sup>35</sup> ». Cela rejoint la définition d'hégémonie<sup>36</sup> que proposait Marc Angenot dans son *1889 : Un état du discours social*. Il y a une forme de mainmise sur les esprits, d'emprise sur les masses à considérer lorsque nous nous référons au stéréotype. Une pensée est à l'œuvre, mais elle n'est pas créée par nous. Elle vient de l'en-dehors, répétée en masse par les médias, voire par tous moyens de diffusion de la culture (livres, films, théâtre, danse, œuvres d'art, publicité, etc.). Elle n'appartient pas à la raison personnelle, mais bien à la force du commun, à un ordre imposé<sup>37</sup>. Pour notre part, nous nous intéressons principalement aux

---

<sup>34</sup> Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 34.

<sup>35</sup> Terry Eagleton, « Introduction : Qu'est-ce que la littérature ? », *Critique et théorie littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 15.

<sup>36</sup> Hégémonie : « " canons de règles " et d'impositions légitimantes et, socialement, comme un instrument de contrôle social, comme une *vaste synergie* de pouvoirs, de contraintes, de moyens d'exclusion, liés à des arbitraires formels et thématiques » (Marc Angenot, *1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 22-23).

<sup>37</sup> Les chercheurs en psychologie sociale ont voulu saisir sa provenance et ont réalisé une série de questionnaires ethniques et raciaux pour mieux connaître ce phénomène, à savoir s'il était activé selon des critères spécifiques : lieu de naissance, contexte sociohistorique (ex. idées véhiculées par les factions au pouvoir en période de guerre), éducation, groupe d'appartenance, etc. Nul ne s'entend sur ses origines réelles. Alors que certains misent sur des motivations individuelles, d'autres y vont de facteurs sociaux. Le travail de Salomon E. Ash constitue une référence en la matière. Voir Solomon E. Ash, *Social Psychology*, New Jersey,

effets du stéréotype, en particulier aux renseignements précieux qu'il nous fournit sur la manière de se représenter le monde et les individus d'une société.

Malgré l'intérêt qu'il suscite, le stéréotype social demeure perçu de manière négative. Associé au préjugé et difficile à enrayer, il est comme un écran qui se substitue aux personnes devant nous, un filtre qui laisse passer une information distordue, grossière, mais généralement acceptée comme vraie. Salomon E. Ash résume bien la mauvaise presse faite au terme au milieu du XX<sup>e</sup> siècle : « The term stereotype has come to symbolise nearly all that is deficient in popular thinking<sup>38</sup> ». Au départ, l'expression « images dans notre tête » employée par Walter Lippman n'avait pourtant pas de connotations négatives. Le journaliste soulignait une méthode simplificatrice pour se rappeler toutes les personnes qu'il rencontrait chaque jour dans l'exercice de son métier. Or, si nous analysons le rôle du stéréotype social dans le processus cognitif, nous pouvons constater qu'il agit dans toute situation de discours qui ne constitue pas un exposé théorique scientifique. Dans le langage parlé, nous procédons à des raccourcis, à des schématisations comme le fait remarquer Pierre Mannoni :

Il faut bien, en effet, se rendre compte que si l'on n'utilisait pas ces instruments cognitifs, il serait très coûteux de s'exprimer, car on serait dans l'obligation, à chaque occasion et pour chaque question, pour que la communication soit intelligible, de définir au préalable l'objet dont on parle.<sup>39</sup>

---

Prentice Hall, 1952, 649 p., [En ligne] <http://psycnet.apa.org.biblioproxy.uqtr.ca/books/10025/018> (Page consultée le 5 août 2014). Voir également Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 32.

<sup>38</sup> Solomon E. Ash, *op. cit.*, p. 232.

<sup>39</sup> Pierre Manoni, *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 28.

Éléments propres à l'épistémè, à la connaissance, les stéréotypes seraient les outils premiers de la construction du sens selon Jean-Louis Dufays, qui en a fait le sujet de sa thèse de doctorat<sup>40</sup>. Mentionnons rapidement d'autres qualités du stéréotype : sa valeur littéraire<sup>41</sup>, son rôle dans la construction identitaire d'un individu, son rôle en communication<sup>42</sup>, le sentiment d'appartenance qu'il procure, allant même jusqu'à jouer un rôle dans l'estime de soi. La réhabilitation que connaît la rhétorique depuis l'essor marqué de la linguistique dans les années 1960 (« tournant linguistique<sup>43</sup> »), n'est pas sans expliquer l'engouement actuel pour l'étude du stéréotype. Plusieurs notions connexes suscitent un nouvel intérêt : *exemplum*, poncifs, lieux communs (doxa), *topoi*, etc. La réévaluation et la redécouverte de ces termes provoquent indubitablement un changement d'optique à l'égard du stéréotype lui-même, qui s'offre à nouveau comme matériau d'analyse. À la manière des lieux communs, le stéréotype est affilié, lorsqu'associé à une croyance ou à une opinion commune et partagée, à une technique de persuasion reposant sur des évidences, et est, de ce fait, intégré aux autres notions dans les travaux s'inspirant de la rhétorique.

### 1.3. Concepts associés — Lieux communs et idées reçues

#### 1.3.1. Lieux communs

Les définitions sont contradictoires en ce qui a trait au lieu commun (*locus communis* en latin ou *topos* en grec), en partie parce que son sens s'est passablement

<sup>40</sup> Voir Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1994, p. 12.

<sup>41</sup> Claude Bouché, notamment, relie le stéréotype à un effet de style comique, comme constituante de la parodie. (Claude Bouché, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 199).

<sup>42</sup> Tout locuteur projette un ethos qui influence le discours qu'il prononce. Un ethos de crédibilité ou d'autorité assure une bonne réception du message, alors qu'une tenue négligée, des tics verbaux et/ou physiques ou encore un langage inapproprié peuvent miner la notoriété de l'émetteur et, conséquemment, de son message.

<sup>43</sup> Voir Marc Fumaroli, « L'histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne », dans Laurent Pernot, éd., *New Chapters in the History of Rhetoric*, Netherlands, Brill, coll. « In International Studies in the History of Rhetoric », 2009, p. 3-15.

modifié au fil des siècles. Employés de manière générale au pluriel, les lieux communs renvoient à une idée partagée par un ensemble d'individus. Dans l'Antiquité, ils sont employés comme outils rhétoriques, comme catégories d'arguments établis sur l'évidence, sur une opinion générale et partagée, servant à persuader un adversaire. Aristote s'y était intéressé dans ses célèbres *Topiques*, les louant pour leur force de frappe dans les débats d'idées et les considérant comme des éléments nécessaires à tout bon locuteur voulant défendre une prise de position :

Lorsqu'on est à court d'instruments d'attaque contre une thèse, l'examiner en s'appuyant sur les définitions, véritables ou communément admises, de la chose qu'elle met en jeu; et s'il ne suffit pas d'en prendre une, en prendre plusieurs. Une fois ces définitions données, en effet, l'attaque sera plus facile.<sup>44</sup>

Dans l'optique aristotélicienne, les lieux communs ne se rapportent donc pas à un contenu du discours, mais ils désignent plutôt « un réservoir disponible, un ensemble de compartiments où ranger les arguments; par des questions appropriées qui permettent d'envisager les divers aspects d'un sujet, l'orateur s'entraîne à y puiser en fonction des besoins [...] ».<sup>45</sup> Cet intérêt pour les lieux communs allait de pair avec la popularité des joutes verbales de l'époque, événements où deux philosophes discourent durant des heures et défendaient deux points de vue différents sur l'espace public. Celui qui avait rendu l'argumentation la plus raisonnée, la plus vraisemblable et la plus juste remportait le débat.

Ces pratiques oratoires étant peu à peu tombées dans l'oubli, le recours aux lieux communs comme outils de persuasion a été abandonné, ces derniers allant jusqu'à perdre

---

<sup>44</sup> Aristote, *Topiques*, Livre II, 4, Paris, Éditions Les belles lettres, 1967, p. 44.

<sup>45</sup> Alain Boissinot, « Lieu commun », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 331.

leur valeur même d'arguments. Au Moyen Âge et à l'époque classique, les lieux communs sont peu à peu réappropriés dans le domaine de la littérature :

En même temps, la rhétorique, dans un cadre historique et social nouveau, perd ses spécificités originelles pour apparaître comme un « dénominateur commun de la littérature » et, du coup, « les *topoi* acquièrent une nouvelle fonction : ils deviennent des clichés d'un emploi général, ils s'étendent à tous les domaines de la vie, conçue et façonnée en fonction de la littérature » (Curtius). [...] Le lieu commun s'inscrit donc tout naturellement dans une conception de l'écriture littéraire qui privilégie les variations autour de modèles acceptés de pensée et d'expression.<sup>46</sup>

Les critères constituant une littérature de qualité se modifient toutefois passablement au cours des siècles. La reprise de thématiques et d'idées préétablies devient au XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout au siècle suivant, où la tradition cède le pas à l'expérimentation et à l'originalité en écriture<sup>47</sup>, « aveu d'impuissance créatrice<sup>48</sup> » de la part des auteurs. Le lieu commun est associé, dès lors, à la banalité, au savoir faussé, à l'erreur. Anne Cauquelin, dans son ouvrage *L'art du lieu commun : du bon usage et de la doxa*, associe son usage aux gens issus de la classe moyenne<sup>49</sup>. Il est le porteur d'un discours *alogos*<sup>50</sup> renchérit-elle dans *Les Théories de l'art*. L'opinion, en ce sens, serait perçue plus positivement que le lieu commun, soutient-elle. L'opinion est toujours le fait d'un discours personnel et critique qui peut être rapporté à un « je ». Elle reçoit un accueil plus favorable que le lieu commun sur lequel ne repose aucune certitude : « il s'agit, dans le domaine de l'art, de rumeurs faites de bribes et d'approximations, de “ on-dit ”<sup>51</sup> ». Le lieu commun devient à finalité négative lorsqu'il

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 332, citant les travaux d'Ernst Robert Curtius. (E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1947], trad. Fr., Paris, PUF, 1956).

<sup>47</sup> La vague se poursuit au XX<sup>e</sup> siècle par la création de mouvements littéraires alliant création et recherche d'originalité : surréalisme, dadaïsme, Nouveau Roman, théâtre de l'absurde, etc.

<sup>48</sup> *Ibid.* .

<sup>49</sup> Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun : du bon usage et de la doxa*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 22.

<sup>50</sup> Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 123

<sup>51</sup> Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun : du bon usage et de la doxa*, op. cit., p. 15.



apparaît venu de partout et de nulle part à la fois, sans possibilité de remonter à ses origines. Il n'a pas de *je* énonciateur, pas même de *nous*; c'est à une parole absente, non-là, que nous devons faire face, ce qui est profondément frustrant pour les détracteurs du lieu commun<sup>52</sup>. Claude Bouché parle d'énoncés « sans réflexion ni même conscience<sup>53</sup> », Régina Pietra d'une « prédilection pour tout ce qui uniformise, nivelle, rend homogène<sup>54</sup> » et Ruth Amossy d'« idée, sujet que tout le monde utilise<sup>55</sup> ».

Il faut toutefois reconnaître, et c'est le cas chez la plupart de leurs détracteurs, le rôle nécessaire des lieux communs en société. Parties prenantes de toute mémoire collective, ils créent une image d'ensemble, un repère pour les individus d'une même communauté qui partagent les mêmes proverbes, dictons ou réponses instantanées. Ce sont des formules figées, certes, mais à caractère rassembleur, teintées d'affect, d'un sentiment de connivence qui nous rappelle notre chez soi. Nous aimons particulièrement l'expression d'Anne Cauquelin qui parle d'« une voix immémoriale, venue du fond des âges<sup>56</sup> ». Dans notre société individualiste, profondément postmoderne, les lieux communs présents à notre mémoire apparaissent comme traces d'un collectif qui demeure<sup>57</sup>. Ils sont à relier à la

---

<sup>52</sup> Léon Bloy notait, non sans ironie, dans son *Exégèse des lieux communs* (1902), que le fait de recenser la majorité des lieux communs de son époque constituait un moyen pour que le bourgeois, porteur de formules figées, les reconnaisse et cesse de les utiliser pour s'approprier une parole critique personnelle : « Le vrai Bourgeois, c'est-à-dire, dans un sens moderne et aussi général que possible, l'homme qui ne fait aucun usage de la faculté de penser et qui vit ou paraît vivre sans avoir été sollicité, un seul jour, par le besoin de comprendre quoi que ce soit, l'authentique et indiscutable Bourgeois est nécessairement borné dans son langage à un très petit nombre de formules ». (Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, p. 9).

<sup>53</sup> Claude Bouché, *Petit lexique de la bêtise actuelle : Exégèse des lieux communs d'aujourd'hui*, Nantes, Éditions du Temps, 2007, p. 3.

<sup>54</sup> Régina Pietra, « Lieux communs », *Littérature*, vol. 65, 1987, p. 101.

<sup>55</sup> Amossy Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 31.

<sup>56</sup> Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun : du bon usage et de la doxa*, op. cit., p. 122.

<sup>57</sup> Certains lieux communs disparaissent au fil des années, ne correspondant plus à l'idéologie d'une communauté donnée, mais d'autres sont créés. Toujours en mouvance, le réservoir de lieux communs d'une communauté renseigne sur l'imaginaire collectif.

notion de sens commun, comme le rappellent Chaïm Perelman et Lucie Olbrecht-Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation*<sup>58</sup>, et nous ajouterions même, fréquemment à celle de bon sens. En cela, ils sont très difficiles à contredire. Ils constituent des pensées-reines, répétées et entendues par tous, admises comme vraies, sans questionnement, derrière lesquelles se cache le pouvoir du nombre.

### 1.3.2. Idées reçues

Notion plus contemporaine — sa naissance est répertoriée au XVIII<sup>e</sup> siècle —, l'idée reçue est très près du lieu commun et, en conséquence, difficile à distinguer de celui-ci. Associées aux idées véhiculées par la religion, par le pouvoir politique en place ou par les foules, les idées reçues semblent constituées de la même matière que les lieux communs. Ainsi, les deux notions seraient-elles synonymes ? Le projet de Flaubert, avec son *Dictionnaire des idées reçues* (1913)<sup>59</sup>, ressemble à s'y méprendre au projet de Léon Bloy dans son *Exégèse des lieux communs* (1901)<sup>60</sup>. Tous deux s'attaquent aux formules figées, répétées sans fondement par le bourgeois.

Si nous prenons acte des définitions élaborées sur les idées reçues et les lieux communs, nous constatons qu'elles sont similaires. *Le Petit Robert* (2014) fournit la suivante sur les idées reçues : « Ensemble des opinions d'un individu ou d'un groupe social en quelque domaine<sup>61</sup> ». N'est-ce pas le fait également du lieu commun ? Amossy et Herschberg-Pierrot, pour leur part, proposent une définition un peu différente des idées

<sup>58</sup> Voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Logos », 1958, p. 132.

<sup>59</sup> Voir Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, 256 p.

<sup>60</sup> Voir Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, 416 p.

<sup>61</sup> Paul Robert, éd., *Le Petit Robert*, Paris, SEJER, 2014, p. 2838.

reçues, mais encore difficile à départager de celle de son homologue antique : « prêt-à-dire, prêt-à-penser, prêt-à-faire, prescrit par le discours social<sup>62</sup> ». Amossy ajoute pouvoir les départager en se référant à leur définition originelle :

Rien ne différencie vraiment ces deux termes, sinon les connotations liées à leur origine. Le lieu commun insiste sur le consensus et renvoie à l'opinion partagée qui, par sa banalité même, emporte l'adhésion du plus grand nombre ; coupé du domaine de l'argumentation et du *topos* rhétorique, il en garde encore une vague teinture. L'idée reçue, quant à elle, met en relief le caractère emprunté des idées collectives adoptées sans aucun discernement critique, et rappelle l'obsession flaubertienne de la bêtise.<sup>63</sup>

Ainsi, l'idée reçue serait jugée plus négativement que le lieu commun. Elle reste associée au jugement hâtif, à l'erreur, alors que le lieu commun repose plutôt sur un *consensus*,

Les lieux communs se réfèrent aux idées *partagées* par une communauté. Ils peuvent être intériorisés par un individu, mais renvoient à un principe d'accord : les membres d'une même société ou tout groupe d'individus s'entendent plus ou moins sur des notions de base, des stéréotypes<sup>64</sup> ou encore des pensées générales associées à des topoï particuliers (ex. : lieux communs sur la femme, sur le suicide, sur l'argent, la beauté, etc.). Les idées reçues, pour leur part, suscitent plus de réticences. Elles se situent à un degré inférieur en terme de vraisemblance, par rapport au lieu commun, puisque moins admises (seulement *reçues*). Connexes au stéréotype qu'elles influencent et modèlent, les idées reçues sont plus près d'une formule figée, et s'éloignent du phénomène englobant et rassembleur du lieu commun. Nous disons les idées reçues *par* les médias, *par* les politiciens. La définition du *Nouveau Petit Robert* faisait état de cette appropriation d'une

<sup>62</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 24.

<sup>63</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 32.

<sup>64</sup> Pour nous, les stéréotypes sociaux sont compris dans les lieux communs de la pensée.

opinion par « un individu » ou encore « un groupe social ». Plutôt que de réunir, elles répertorient, plutôt que de rassembler, elles divisent, d'où leur valeur plus négative. De plus, le lieu commun reste associé au bon sens, ce qui n'est pas le cas des idées reçues, non encore acceptées de manière large, encore soumises à une mise à distance. En soulignant, par exemple, que ce sont des idées reçues par tel ou tel groupe, nous nous situons hors de ce champ, et conséquemment, nous nous distançons à la fois du propos et du groupe énonciateur. Les idées reçues sont plus sujettes aux jugements de valeur, plus facilement attaquables et moins applicables à une norme. Nous pourrions faire reposer leurs différences sur deux principaux mots clés : l'*énonciation* (restreinte pour les idées reçues et générale pour les lieux communs) et la *réception* (mise à distance aisée pour les idées reçues et difficulté de contredire l'accord du plus grand nombre avec les lieux communs).

## 2. Appropriation du stéréotype par le champ littéraire

La polysémie sémantique du stéréotype n'a pas encore atteint sa complétude. De l'imprimerie vers les sciences humaines, c'est maintenant au tour des littéraires, sémiologues et linguistes de s'y intéresser. Roland Barthes est le premier à le faire passer au rang de répétition formelle, en le décrivant comme un signe « suiviste, grégaire [...] qui traîne dans la langue<sup>65</sup> ». Le stéréotype évoque, à lui seul, l'impossibilité pour l'écrivain, voire pour tout théoricien, de parvenir au degré zéro de l'écriture. Dans chaque parole, nous sentons le caractère rapporté, emprunté, d'aucuns diraient sans originalité. Nous ne réussissons à parler qu'avec un langage commun, impersonnel, avec des mots qui ont déjà été prononcés. Nos idées même ne viennent pas uniquement de nous. C'est ce qui nous

---

<sup>65</sup> Roland Barthes, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 15.

mène, peut-être paradoxalement, vers une tentative de légitimation de l'emprunt à travers les siècles. C'est de cette manière, selon nous, que nous pouvons parvenir à l'essence même du stéréotype formel, à sa compréhension la plus juste, par la preuve qu'il est le fruit d'un questionnement constant à travers les époques sur la valeur que l'on peut accorder à la reprise des notions d'autres penseurs avant nous. Nous nous référerons ici aux notions de *mimêsis* et de transtextualité (incluant la citation). Nous chercherons également à enrichir et à clarifier les définitions théoriques des stéréotypes d'*elocutio*, de *dispositio* et d'*inventio*. Enfin, nous nous pencherons sur le rapport entre stéréotype et réseau par l'étude de l'autostéréotypie dans les œuvres d'un même auteur.

## 2.1. De la mimêsis à la transtextualité

Dès l'Antiquité, un questionnement se pose sur l'utilisation du langage qui est faite par l'homme. La production littéraire, dont la langue constitue le système de signes, offre des possibilités d'adéquation au réel. La mimêsis, comme « concept utilisé en philosophie de l'art ainsi qu'en théorie de la littérature, selon lequel l'imitation de la " nature " se trouve à la base de la création artistique<sup>66</sup> », constitue l'une des premières approches connues, sinon la première, sur cette réflexion à travers les âges de la notion d'emprunt, cette fois-ci applicable aux constituantes du monde tangible. Pour Aristote, l'emprunt est un trait caractéristique fondamental de l'être humain :

Représenter est en effet inné chez les hommes, dès l'enfance (et ils se différencient des autres êtres vivants parce qu'il [l'homme] en est un particulièrement doué pour reproduire, et que ses connaissances il les acquiert d'abord en reproduisant), comme est inné le plaisir que tous prennent aux représentations<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 306.

<sup>67</sup> Aristote, *Poétique*, 4, Paris, Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008, p. 33.

La mimésis participe d'un trait instinctif donc, chez l'homme, à regarder ce qui existe et se fait autour de lui pour le reproduire, et ainsi, favoriser le processus cognitif. À titre d'exemple, les auteurs de pièces théâtrales antiques essaieront de rendre leurs pièces le plus vraisemblable possible. De cette manière, le spectateur, en assistant à une tragédie, ressentirait les mêmes émotions que si les événements lui étaient arrivés personnellement et ce phénomène, que nous appelons la *catharsis*, abaisserait le niveau de tensions chez ce même spectateur qui perdrait toute envie de réaliser les crimes mis en scène devant lui. C'est dire comment représentation et réalité sont intrinsèquement liées, la première pouvant remplacer la seconde dans un rapport d'équivalence. Et si l'emprunt était la constituante nécessaire à toute production artistique? Et si la littérature elle-même ne consistait qu'à recycler les anciens usages et à reproduire, au fil des siècles, les mêmes histoires?

### 2.1.1. Transtextualité

Nourrie par les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le principe dialogique<sup>68</sup>, de même que par la notion d'intertextualité traitée, notamment, par Julia Kristeva<sup>69</sup>, la transtextualité est introduite par Gérard Genette, dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*, comme comprenant « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>70</sup> ». Le terme se dérive à son tour en de multiples déclinaisons, soit l'intertextualité<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Voir, entre autres, Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 346 p.

<sup>69</sup> « [L]e mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...]. [t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». (Julia Kristeva, *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 84-85).

<sup>70</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 17.

<sup>71</sup> Voir Julia Kristeva, *op. cit.*

(incluant la citation, le plagiat et l'allusion), le paratexte<sup>72</sup>, la métatextualité<sup>73</sup>, l'hypertextualité<sup>74</sup> et l'architextualité<sup>75</sup>. De par le titre de son ouvrage, Genette montre que la réappropriation est à l'essence même de la notion de littérature, qui conserve toujours, peu ou prou, une trace tangible et perceptible de ce qui a été écrit auparavant.

Antoine Compagnon va dans le même sens, dans son ouvrage sur *La seconde main ou le travail de la citation*, dans lequel il décrit la citation comme la substance première de l'écriture et de la lecture. Pour lui aussi, le texte représente un métissage d'idées rapportées, confondues dans l'espace-livre : « Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer<sup>76</sup> ». Umberto Eco, à cet égard, invente le concept d'« œuvre ouverte », dans son ouvrage du même nom<sup>77</sup>, signifiant par là que tout texte littéraire s'inscrit dans un contexte sociohistorique donné et qu'il ne subit pas seulement une influence littéraire, mais aussi celle du courant de pensée en entier duquel il est issu, par un jeu d'interréciprocité avec les autres pratiques culturelles avec lesquelles il est en contact (musique, chant, danse, peinture, cinéma, etc.).

---

<sup>72</sup> Tout ce qui entoure la matérialité physique du texte : titre, sous-titre, préface, postface, notes paginales, couvertures, illustrations, etc. Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

<sup>73</sup> Métatextualité : « relation, on dit de commentaire, qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] ». *Ibid.*, p. 10.

<sup>74</sup> Hypertextualité : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas du commentaire ». *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>75</sup> Architextualité : « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier ». *Ibid.*, p. 7.

<sup>76</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 34.

<sup>77</sup> Voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, 315 p.

Comme nous venons de le voir, même si l'apparition du stéréotype remonte au XX<sup>e</sup> siècle, il appert que l'élaboration du terme part d'un long questionnement, depuis l'Antiquité, sur l'appropriation de discours, et que même si l'emprunt n'a pas toujours été valorisé, il constitue un outil important pour décoder le rapport au monde, au langage et à la littérature de toute société donnée. Il n'en demeure pas moins que la définition du stéréotype formel, tel qu'il apparaît aujourd'hui, est passablement floue, et plusieurs s'interrogent sur son sens, notamment sur ce qui le différencie du cliché avec lequel le stéréotype formel partage la même origine typographique et est souvent confondu.

## 2.2. Le stéréotype formel

Le stéréotype formel n'est pas restreint aux formules figées comme le cliché. Le stéréotype formel est mécanique, retranscrit comme un procédé industriel et reste, en cela, très près de son origine typographique et de la notion de cliché. Isabelle Rieusset-Lemaire croit qu'il empêcherait même, jusqu'à un certain point, l'écrivain de s'exprimer de façon personnelle :

La stéréotypie, c'est le langage réduit au degré zéro de l'imaginaire, et c'est à ce titre qu'elle nie la dimension du sujet. Privé d'imaginaire, le locuteur d'énoncés stéréotypés n'est plus un sujet, mais un simple média qui reproduit, telle une machine, des fragments de langage.<sup>78</sup>

Dans une société tournée vers l'innovation et le progrès, le stéréotype a le mauvais rôle parce qu'il ne *réinvente* rien. Il est le signe d'une « mauvaise » littérature<sup>79</sup>, écrit Amossy, d'une « sous-littérature »<sup>80</sup> ajoute Claude Bouché. Le fait est qu'à l'instant où il est reconnu, le stéréotype est relégué par le lecteur à un genre usé, prévisible.

<sup>78</sup> Isabelle Rieusset-Lemaire, « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet », dans Alain Goulet, *dir.*, *Le stéréotype : crise et transformations* (colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 21.

<sup>79</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>80</sup> Claude Bouché, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, *op. cit.*, p. 44.



Le stéréotype trouve son origine dans le social pour rejoindre les textes, faisant office de communicateur entre les deux, organon du passage du contexte de production vers la matérialité du texte. Il est ce que nous pourrions nommer l'état solide des préoccupations fluides dans un espace défini dans le temps. Plus technique que le stéréotype social, il est fixé par l'écrit et exige une activité singulière de repérage dépendante des connaissances du lecteur (ou pratiques de lecture)<sup>81</sup>. Il enjoint connaissances littéraires, d'abord, et connaissances du social ensuite. Comme le rappelle Dufays, il est une constituante essentielle de toute didactique de la lecture, puisqu'au cœur de tout apprentissage en littérature : « apprendre à lire, c'est d'abord apprendre à maîtriser les stéréotypes<sup>82</sup> ». Situé aux trois niveaux du discours, le stéréotype formel se retrouve aussi bien dans l'*elocutio*, la *dispositio* que l'*inventio*.

### 2.2.1. Stéréotypes d'*elocutio*

L'*elocutio* fait l'objet, comme la *dispositio* et l'*inventio*, d'une longue tradition remontant à l'Antiquité. Marcel Pougeoise définit, dans son *Dictionnaire de la rhétorique*, l'*elocutio* comme « la partie de la rhétorique relative aux techniques et aux procédés stylistiques du discours [...] moyens propres à séduire les auditeurs (ou les lecteurs) donc des “figures” et des différents “ornements”<sup>83</sup> ». L'*elocutio* (*lexis* en grec) est associée à un effet de style repérable puisque composé de « figures » et d'« ornements » du langage. Elle sert également comme outil rhétorique pour persuader ses adversaires dans les débats d'idées. Aristote lui attribue une grande valeur et soutient que, pour pouvoir convaincre,

<sup>81</sup> Tout lecteur ajoute sa propre expérience ou interprétation au sens d'une œuvre. Umberto Eco emploie le terme d'encyclopédie pour référer au bagage culturel relatif à tous et chacun.

<sup>82</sup> Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 110.

<sup>83</sup> Marcel Pougeoise, *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 110.

*l'elocutio* doit demeurer claire, avoir de la convenance, tout en séduisant par des manières de dire recherchées :

En effet, l'écart par rapport à l'usage fait paraître l'expression plus noble, car ce que les hommes éprouvent quand ils sont en présence d'étrangers ou de concitoyens ils l'éprouvent pareillement en face du style — et c'est pourquoi il faut donner de l'étrangeté à son parler<sup>84</sup>.

L'*elocutio* est signe d'une bonne maniabilité du vocabulaire et est, en cela, preuve d'une érudition accomplie. L'*elocutio* sous-tend l'effort déployé par un locuteur pour parfaire et améliorer son langage. Elle est en soi indissociable de la connaissance, la référence aux mots exotiques ou plus recherchés faisant état d'un savoir qui n'est pas accessible à tous.

Adjointe au stéréotype, cependant, l'*elocutio* est associée à la répétition, et donc à l'utilisation populaire. Elle perd son aura d'antan : la distinction par le vocabulaire est remplacée par un langage parlé ou écrit déjà connu de tous. Dès lors, il y a peu de différence entre le stéréotype d'*elocutio* et le cliché proprement dit<sup>85</sup>. L'*elocutio* devient stéréotype lorsque son usage est décrié. Au même titre que le cliché, le stéréotype d'*elocutio* est marqué par un manque d'originalité, critiqué pour sa trop grande présence dans les discours. Une légère distinction subsiste, toutefois, entre les deux termes : le stéréotype d'*elocutio* couvre un champ plus vaste que le cliché. En plus d'être relative aux stéréotypes linguistiques, cette catégorie de stéréotype comprend également les classes de mots, comme le fait remarquer Jean-Louis Dufays, c'est-à-dire les agrégats lexicaux à haut degré de figement, comme les « listes de mots articulés autour d'un champ sémantique commun

<sup>84</sup> Aristote, *Rhétorique*, livre III, 2, Paris, Flammarion, 2007, p. 430-431.

<sup>85</sup> En situation orale, il y aurait la manière de dire le texte à considérer, la prononciation entrant en ligne de compte, voire tout ce qui entoure le discours et qui crée une incidence sur le rythme de la parole. Or, comme notre recherche s'appuie sur des livres et non sur des enregistrements audio ou encore sur des arrangements musicaux, les différences sont relativement minimales.

qui peut être celui d'une profession quelconque, celui d'une fonction discursive donnée ou un vocabulaire spécialisé de toute espèce<sup>86</sup> », et les paradigmes plus ou moins structurés comme « couples oppositionnels ou qui reposent sur un dénominateur plus ou moins contraignant<sup>87</sup> ». C'est dire qu'en plus d'un figement formel, nous retrouvons aussi dans cette catégorie une fixité sémantique, comprenant tous les mots qui nous viennent instantanément à l'esprit lorsque nous pensons à une spécialisation en particulier ou à un mot pris seul. Ainsi, dans le domaine de la médecine, nous pouvons penser à des mots comme « stéthoscope », « urgence » ou « docteur ». Le mot « lumière » peut être associé à l'opposition « ténèbres » et le mot fleur peut évoquer différentes espèces : « lys », « tulipe », « marguerite », etc. Le stéréotype d'*elocutio* rejoint en cela la définition de Daniel Castillo Durante sur le stéréotype « en tant qu'idée qu'on se fait de...<sup>88</sup> », alliée aux développements qu'a connus le cliché comme figement formel. Pour nous, le cliché est donc un stéréotype linguistique qui doit être compris à l'intérieur de la notion de stéréotype d'*elocutio*, comme une de ses subdivisions.

### 2.2.1.1. Le cliché

Comme nous l'avons déjà souligné, le cliché (ou stéréotype) doit sa naissance aux développements techniques ayant eu lieu dans le domaine de l'imprimerie au XIX<sup>e</sup> siècle. Synonymes en langage typographique, le cliché et le stéréotype connaissent des définitions successives bivalentes dans le champ littéraire, pour signifier finalement deux réalités différentes. En littérature, la notion de cliché arrive un siècle plus tôt (XIX<sup>e</sup> siècle) que celle de stéréotype (XX<sup>e</sup> siècle). Une des raisons les plus invoquées concernant l'apparition

---

<sup>86</sup> Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 83.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, *op. cit.*, p. 32.

de la première est l'invention de la grammaire de Port-Royal, répertoriée au XVII<sup>e</sup> siècle, qui serait responsable d'un raidissement de la langue, la rendant plus sujette à la formation de clichés.

Les clichés sont des marques stylistiques repérables dans les textes et dans la langue parlée. Restreints aux tropes figées du langage, ils se définissent comme une usure sémantique, comme des « expressions cent fois redites, tirées à un nombre infini d'exemplaires<sup>89</sup> ». Ils sont ainsi considérés comme non-naturel, puisque préfabriqués, reconnaissables par leur effet de répétition. Pensons, par exemple, aux expressions telles un « moulin à paroles », « tomber du ciel », « se prendre en main », « se plonger dans ses pensées » ou encore « en jeter plein la vue ». Michael Riffaterre souligne la particularité du cliché à attirer l'« attention sur la *forme* du message linguistique [...] toujours *senti comme un emprunt*, toujours en contraste avec le contexte où il est importé<sup>90</sup> ». Il apparaît comme un intrus, un signe à éviter, voire à enrayer.

Si nous ne souhaitons pas restreindre la définition du cliché aux expressions semi-figées comme le fait Jean-Louis Dufays<sup>91</sup>, nous ne voulons pas pour autant l'étendre hors du contexte linguistique comme l'ont fait plusieurs<sup>92</sup>. Pour nous, le cliché se rattache au

<sup>89</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 32, citant Henri Bonnard, *Notions de style, de versification et d'histoire de la langue française*, Paris, SUDEL, 1953, p. 34.

<sup>90</sup> Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162. L'auteur souligne.

<sup>91</sup> Le théoricien exclut les syntagmes, les expressions complètement figées, les expressions connotées (dont les proverbes) et dénotées des clichés, chacun se retrouvant dans des catégories distinctes. Voir Jean-Louis Dufays, op. cit., p. 84-85.

<sup>92</sup> Plusieurs théoriciens ont voulu étendre le cliché aux unités de phrases et d'action ou encore aux thèmes. Ces extensions, qui valent pour le stéréotype et non le cliché, ont mené à plusieurs confusions, d'où la difficulté à distinguer les deux notions. Voir Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché : à propos des "Impressions d'Afrique" », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517, Anne Herschberg-Pierrot, « Problématique du cliché. Sur Flaubert », *Poétique*, n° 43, 1980, p. 334-345, et Isabelle Daussaint-Donex, « Le texte littéraire

figement du langage, est repérable par son effet de style et constitue la manifestation physique, sur papier ou en langue parlée, d'une réalité hors-texte, idéologique<sup>93</sup>. L'extension aux séquences et à l'ordre du récit nous apparaît, en ce sens, strictement réservée à l'étude de la *dispositio*.

### 2.2.2. Stéréotypes de *dispositio*

Nous retrouvons la *dispositio*, dans les études actuelles, sous les termes de construction textuelle, de structuration séquentielle ou encore de typologie des textes, sujet par excellence des études en poétique au XX<sup>e</sup> siècle. La *dispositio* relève précisément de la disposition des éléments placés dans un texte (structure organisationnelle) : à savoir l'ordre et l'agencement des différentes parties du discours<sup>94</sup>.

Genette, avec ses travaux sur la notion de temps, a fortement contribué à cet intérêt sur l'ordre du discours. L'auteur y consacre d'ailleurs le premier chapitre de son ouvrage *Figures III*, comprenant des essais de définitions sur l'anachronie, l'analepse, la prolepse et l'achronie<sup>95</sup>. Citant Christian Metz, Genette — sous l'influence des théoriciens allemands et des formalistes russes — reconnaît la présence de deux temps (de l'histoire et du récit), activés simultanément par toute lecture dite « synchronique » : « “ Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et

---

: machine à produire, machine à broyer... », *Post-scriptum : revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, n° 1, 2002, [En ligne] [www.post-scriptum.org](http://www.post-scriptum.org) (Page consultée le 12 février 2014).

<sup>93</sup> Ruth Amossy a réalisé une étude à cet égard à propos des clichés présents dans le roman *Eugénie Grandet* de Balzac qui constitueraient un reflet de la triste condition de la femme vécue au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », p. 23-24, dans Gilles Mathis, éd., *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 320 p.

<sup>94</sup> L'ordre doit être instauré dans une suite logique pour mener au meilleur résultat (effet) possible. Par exemple, si nous nous référons au genre du roman policier, il appert que l'identité du meurtrier n'est généralement révélée qu'à la fin de l'histoire, le procédé ayant pour but d'activer les conjectures du lecteur (et de le tenir en haleine). De même, l'écriture d'une dissertation critique suit également un ordre préétabli : introduction, développement et conclusion.

<sup>95</sup> Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 77-122.

du signifiant)<sup>96</sup> ». C'est ce que Genette a défini selon l'opposition « ordre temporel de succession des événements dans la diégèse » et « ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit<sup>97</sup> ». Le rôle du lecteur consisterait à manier les séquences ou épisodes déployés dans le corps du texte pour les replacer dans un ordre temporel sur l'axe sémantique.

À un niveau plus microstructural, la *dispositio* est étudiée pour son rapport premier à la langue duquel elle reprend ses premières marques de figements. En tenant compte de cette perspective linguistique, Bakhtine décrit la *dispositio* comme une « syntaxe des grandes masses verbales<sup>98</sup> », idée que Jean-Michel Adam a voulu reprendre, en reliant genre narratif et « genre de la parole<sup>99</sup> ». Ces travaux montrent que la *dispositio* est d'abord affaire de langage duquel elle tire son origine de fixité, car la langue, ne l'oublions pas, est foncièrement codée et génère à son tour des manières de dire restreintes et délimitées syntaxiquement.

Les stéréotypes de *dispositio* recouvrent également, à un niveau plus macrostructural, les structures attendues du matériau-livre (conventions formelles)<sup>100</sup>, les « collections de clichés<sup>101</sup> » et les « figures paradigmes complexes » (scénarios communs,

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 77, citant Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>98</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 59.

<sup>99</sup> Chaque type de discours est associé à une « forme première dominante ». Les contes et la fable sont associés, par exemple, à la forme narrative, le genre épistolaire avec le théâtre sont considérés comme des genres conversationnels et le guide touristique est à relier au type descriptif. Voir Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2011 p. 28-29.

<sup>100</sup> Cette section regroupe la première page de couverture (avec illustration en frontispice), la quatrième page de couverture (avec résumé de l'oeuvre et/ou citations), la préface, les chapitres, les marges du texte, la police de caractère, etc.

<sup>101</sup> Par exemple, la lecture d'un conte débute généralement avec la formule « Il était une fois » pour se terminer par la phrase « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Des personnages typiques s'y retrouvent également comme celui du prince et de la princesse, confrontés à un opposant/vilain (belle-mère, sorcière, fée, ogre, etc.).

intertextuels et genres littéraires générant motifs, thèmes et séquences stéréotypées)<sup>102</sup>. Dans cette dernière catégorie (la plus étudiée), les stéréotypes sont analysés pour la relation qu'ils entretiennent avec d'autres textes, dont ils partagent les mêmes thèmes ou trames narratives, tous relatifs à l'idéologie d'un groupe social donné et délimités par un contexte sociohistorique défini. Par exemple, les thèmes du double et de la folie, de même que la déconstruction de la trame narrative étaient des stéréotypes du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les types et la linéarité dans l'organisation du texte primaient à la période classique. Les formes de discours ou manières de dire le texte sont conséquentes des mouvements de pensée des différentes périodes socio-historiques, ou courants artistiques, et sont, à cet égard, en constante évolution<sup>103</sup>. Beaucoup d'études ont été réalisées sur le sujet, notamment sur le phénomène de genre littéraire dans une perspective esthétique de réception (Jauss, Iser, Maingueneau, Shaeffer). Les théoriciens se sont penchés, entre autres, sur la relation entre lecteur et stéréotypes — ou « scènes génériques »<sup>104</sup> au sens où l'entend Maingueneau —, à savoir comment le sujet, par ses pratiques de lecture, en vient à avoir certaines appréhensions de lecture. Ils ont ainsi expliqué comment un lecteur pouvait s'attendre à certains matériaux du texte *avant* même que ne débute sa lecture parce que, comme le dit Todorov : « dans toute œuvre, il existe une tendance à la répétition, qu'elle concerne l'action, les personnages ou bien des détails de la description<sup>105</sup> ».

<sup>102</sup> Cette triple fonction du stéréotype de *dispositio* a été élaborée par Jean-Louis Dufays, dans Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 86.

<sup>103</sup> C'est ce qu'essayait, plus ou moins, de démontrer Georg Lukács dans son essai *La théorie du roman*. Voir Georg Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Tel », 1968, 204 p.

<sup>104</sup> « La “ scène générique ” est celle qu'imposent les normes d'un genre de discours déterminé ». (Dominique Maingueneau, « Retour sur une catégorie : le genre », dans Jean-Michel Adam, Jean-Blaise Grize et Magid Ali Bouacha, éd., *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langues », 2004, p. 111-112).

<sup>105</sup> Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 128, [En ligne] [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120) (Page consultée le 28 août 2014).

En lisant un roman policier, par exemple, le lecteur peut s'être déjà constitué un horizon d'attente comprenant des personnages ou des actions types du genre : le type de l'enquêteur alcoolique, le motif du revolver, certains thèmes comme la désillusion et la justice de même qu'une organisation séquentielle plus ou moins fixe où la découverte du meurtrier, ou du moins son arrestation, se retrouverait en fin d'ouvrage. Il s'agira, pour le lecteur, de les reconnaître, par son expérience (savoir encyclopédique au sens d'Eco), et de découvrir comment, s'il y a lieu, ces constituantes sont réappropriées par l'auteur et subissent des transformations. C'est dire que les stéréotypes de *dispositio* couvrent la notion de composition textuelle dans un sens très large, regroupant aussi bien les études en linguistique, les développements en poétique, en analyse du discours et en esthétique de la réception.

### 2.2.3. Stéréotypes d'*inventio*

L'*inventio* englobe les parties précédentes, c'est-à-dire qu'elle concerne tout ce qui permet la construction du sens d'une œuvre. En tant que stéréotype, c'est dire qu'elle suit les mêmes prédispositions que d'autres textes écrits avant elle (mêmes figurations, schémas, oppositions ou thèmes). Nous la situons habituellement sur trois niveaux : figuratif, narratif et thématique (ou axiologique).

Le niveau figuratif est ce que Joseph Cortès définit comme « tout contenu d'une langue naturelle ou, plus largement, de tout système de représentation, qui a un correspondant perceptible au plan de l'expression du monde naturel<sup>106</sup> ». Il est à relier, en

---

<sup>106</sup> Joseph Courtès, *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette, 1989, p. 22-23.



bref, aux situations à connotation réelle d'un récit que l'on pourrait très bien retrouver dans notre vie quotidienne. Comme l'indique Nicole Everaert-Desmedt, il peut prendre la forme d'oppositions figuratives (petit/grand, beau/laid) ou encore de configurations (*frame*)<sup>107</sup>. Les premières, comme leur nom l'indique, se réfèrent à des traits oppositionnels (acteurs, espace, temps) et doivent souvent être reliées aux niveaux narratifs ou thématiques, desquels elles acquièrent leur valeur sémantique. Les deuxièmes sont des événements ou motifs réels englobés, d'une manière plus large, par la notion de genre littéraire ou encore à titre de copier-coller d'une autre scène vue ailleurs.

Le niveau narratif est associé à la *Sémantique structurale*<sup>108</sup> de Greimas. Influencé majoritairement par les travaux de Vladimir Propp sur la *Morphologie du conte*<sup>109</sup>, le théoricien a inventé le schéma actanciel comme outil pour comprendre les mécanismes à l'œuvre dans tout récit. Son apport consiste en une division de la trame narrative par six composantes simplificatrices (destinateur, objet, destinataire, sujet, opposant et adjuvant), que l'auteur représente sur deux lignes horizontales et une ligne verticale. Sur la première ligne horizontale (Destinateur → Objet → Destinataire), le destinateur est en relation avec l'objet puisqu'il est celui qui provoque l'action (ou quête) en le commandant au sujet, et l'objet est à son tour relié au destinataire qui en tirera profit. Sur la deuxième ligne horizontale (Adjuvant → Sujet ← Opposant), l'adjuvant est en relation positive avec le sujet auquel il donne du pouvoir, alors que l'opposant, dans une relation à sens inverse,

<sup>107</sup> Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000, p. 29-36.

<sup>108</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986, 264 p.

<sup>109</sup> Vladimir Propp., *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 254 p. L'auteur cite également Étienne Souriau et le grammairien Lucien Tesnière comme influences.

constitue un obstacle. Finalement, comme unique ligne verticale (Sujet → Objet), le sujet<sup>110</sup> est évidemment relié à l'objet puisqu'il est celui responsable de le trouver<sup>111</sup>. Ce schéma serait plus ou moins applicable pour résumer toute situation de discours.

Au dernier niveau se retrouvent le thématique et l'axiologique<sup>112</sup>. Nous pouvons résumer ce niveau par les jugements ou systèmes de valeurs sous-jacents à tout texte. Le niveau thématique reflète la relation intertextuelle qui s'établit entre plusieurs textes d'une même période ou d'un courant particulier (ex: thèmes de la nature et de la solitude à l'ère romantique), qui découle à son tour de l'axiologique, qui constitue les « valeurs profondes<sup>113</sup> » d'une œuvre. L'axiologique est situé dans une structure plus large que les deux autres niveaux, plus abstraite, et comprend les oppositions de valeurs ou systèmes doxiques reflétés dans un texte. Cette influence du contexte social sur le texte rejoint le principe dialogique de Bakhtine, rapidement mentionné plus tôt :

Le dialogue intérieur, social, du discours romanesque exige la révélation de son contexte social concret, qui infléchit toute sa structure stylistique, sa « forme » et son « contenu », et au surplus, l'infléchit non de l'extérieur, mais de

---

<sup>110</sup> Nous nous permettons toutefois une clarification importante, soulevée par Nicole Everaert-Desmedt, à propos du héros : « Il n'est pas nécessairement le sujet (bien qu'il ait souvent ce rôle), mais le personnage favorisé par le narrateur, celui dans la perspective duquel les événements sont racontés ». (Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p. 65).

<sup>111</sup> Nous pouvons voir facilement ces catégories sous le sceau du stéréotype dans le cas des récits codés. Reprenons pour exemple le roman policier, où l'enquêteur joue le rôle de sujet, son supérieur celui de destinataire et de destinataire avec pour objet de résoudre un meurtre non-résolu, environné par des adjuvants et opposants plus ou moins variables.

<sup>112</sup> Nicole Everaert-Desmedt place le thématique et l'axiologique dans une même catégorie. (Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p. 65). Nous tenons à souligner que les trois niveaux (figuratif, narratif et thématique) peuvent s'entremêler lors d'une analyse et se soumettre à des rapports de contiguïtés momentanés et variables. À propos d'une analyse réalisée à partir d'un fragment du livre *Le lion* de Joseph Kessel, Joseph Courtés soulignait le caractère éphémère et changeant des relations entre les différents niveaux : « il n'y a jamais de relation bi-univoque entre le figuratif et le thématique, pas plus qu'entre le thématique et l'axiologique. Il n'est pas sûr d'ailleurs, à ce propos, que — dans *Le lion* de J. Kessel — le « haut », par exemple, soit toujours /dysphorique/ et le « bas » / euphorique / ». (Joseph Courtés, *op. cit.*, p. 42).

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 73.

l'intérieur. Car le dialogue social résonne dans le discours lui-même, dans tous ses éléments tant ceux qui concernent le « contenu » que la « forme ». <sup>114</sup>

Chaque mot instaure un double dialogue : sur l'axe syntagmatique, comme nous l'avons vu, portant l'influence de ses usages antérieurs, mais également sur l'axe paradigmatique, tel qu'expliqué ici, comme produit prenant acte dans un contexte social précis (créateur de sens relié à des structures de pouvoir idéologique et politique). Or, cette influence d'une socialité sur le texte nécessiterait expérience et connaissance. De manière idéale, l'opération de déchiffrement du sens serait réalisée par un Lecteur Modèle, affirme Eco, qui aurait les mêmes pratiques de lecture et références que l'auteur. C'est à ce dernier que reviendrait la tâche, de « diriger le choix de la charpente actancielle et des grandes oppositions idéologiques <sup>115</sup> », son rôle se rapprochant de celui d'un critique. L'encyclopédie du lecteur, au sens d'Eco, se doit, en ce sens, d'être suffisante pour pouvoir reconnaître et interpréter les différents dialogues instaurés au sein d'un texte.

### 2.3. Réseaux et autostéréotypie

Tout texte porte la trace d'autres textes écrits avant lui. C'est la manière dont il s'approprie l'emprunt qui constitue, selon Jean Ricardou, le propre de l'écrivain :

Le fantastique traditionnel se lit par exemple de cette manière : ce n'est pas le Monde qui est représenté; c'est un monde pénétré par l'une des majeures aptitudes du Moi : l'imagination [...]. [L]a fiction est en perpétuelle instance de dédoublement. C'est à partir de lui-même que le texte prolifère : il écrit en imitant ce qu'il lit. <sup>116</sup>

<sup>114</sup> Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 120.

<sup>115</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula (ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs)*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 234.

<sup>116</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 262.

Nous passons de l'emprunt *ordinaire* à l'appropriation et à la *réinterprétation*, qui implique un rôle de l'auteur. Qu'en serait-il d'un dialogue instauré non pas entre plusieurs textes d'auteurs différents comme matière d'échange commune, mais d'un dialogue *interne*, privé, instauré dans le(s) texte(s) d'un même auteur? C'est ce que nous voyons parfois sous la dénomination d'intertextualité restreinte<sup>117</sup>, d'autotextualité (relation entre un texte et lui-même) ou encore d'intratextualité (relation entre un texte et ceux du même auteur qui l'ont précédé).

En s'inspirant des travaux réalisés sur le Nouveau Roman, Stéphanie Orace pousse un peu plus loin l'étude de l'usage autoréflexif en le reliant au stéréotype, d'où l'invention du terme « autostéréotypie ». L'auteure établit que certains stéréotypes sont générés par l'écriture d'un même auteur, se retrouvant dans plusieurs de ses textes et agissant comme « *lieux communs* au texte et aux lecteurs<sup>118</sup> ». Il s'agit de « marqueurs linguistiques » qu'un lecteur peut repérer avec une connaissance rigoureuse des textes écrits auparavant par l'auteur. Le sens d'une œuvre ne serait complet qu'en tenant compte de ce processus généalogique, créant un dialogue, non cette fois entre toutes les œuvres écrites, mais bien entre celles écrites *par la main de*. Contrairement à Stéphanie Orace, Benoît Delaume, pour sa part, place autostéréotypie et intratextualité dans un certain rapport de connivence, les

---

<sup>117</sup> Intertextualité restreinte : « qui va du texte comme tout à lui-même ou à une partie de lui-même », dans Lucien Dällenbach, « *Intertexte et autotexte* », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282, citant Jean Ricardou, *Claude Simon : analyse, théorie — communications, interventions* (Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou), Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 » 1975, p. 17 s.

<sup>118</sup> Stéphanie Orace, *op. cit.*, p. 18.

différenciant sous le plan de la reprise explicite (intratextualité) et implicite (autostéréotypie)<sup>119</sup>.

Selon nous, l'autostéréotypie permet de rendre compte de réseaux de significations supplémentaires entre un livre et son intertexte, au même titre que l'intratextualité, mais ne demeure, suivant la vision de Stéphanie Orace, que repérable par une lecture en série des livres d'un même auteur. Nous nous distançons en cela de la pensée de Benoît Delaume, selon laquelle le procédé pourrait être perceptible dans un seul livre étudié. C'est dans ses rapports avec les autres textes écrits précédemment qu'il y a institution de réseaux possibles. Dans le cas contraire, avec une œuvre singulière comme unique matériau d'étude, nous serions encline à utiliser les termes de procédé itératif ou encore d'usage autoréflexif. L'autostéréotypie est, pour nous, à relier aux trois subdivisions du stéréotype formel et peut être perceptible autant au niveau de l'*elocutio*, de la *dispositio* que de l'*inventio*.

En regard de ces spécifications, il nous apparaît judicieux de nous questionner, dans notre mémoire, sur la valeur à attribuer, sur le plan esthétique, à l'exploitation du stéréotype en contexte littéraire. Nous pensons que la manière d'utiliser les stéréotypes est propre à chaque auteur et qu'elle peut prendre diverses significations : parodie, critique sociale, effet de style, etc. Nous croyons que, dans le cas particulier des œuvres de Nelly Arcan, où les stéréotypes sociaux et formels foisonnent et s'entremêlent, les stéréotypes pourraient bien

---

<sup>119</sup> Voir Benoît Delaume, « Texte itératif et stéréotypes chez William Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie », dans *Cahiers de narratologie : analyse et théorie narratives*, n° 17, 2009, p. 1-15, [En ligne], <http://narratologie.revues.org/1268> (Page consultée le 28 août 2014).

constituer la clé de voûte de la démarche créatrice de l'auteure. L'étude des stéréotypes nous apparaît en cela essentielle pour comprendre la psychologie des personnages féminins.

## CHAPITRE 2

### LES STÉRÉOTYPES SOCIAUX : DES MODÈLES À SUIVRE POUR LES PERSONNAGES FÉMININS?

Dans un imaginaire encore imprégné par les derniers relents du catholicisme, les femmes québécoises tentent tant bien que mal de se faire une place et d'*apparaître* aux yeux du monde. Depuis quelques années notamment, un nombre impressionnant de femmes prennent la plume, au Québec, pour écrire des récits se rattachant aux genres intimes (journal intime, mémoires, récit autobiographique, correspondance et autofiction), note Barbara Havercroft<sup>120</sup>. Nombre d'entre elles, remarque Mary Jean Green, proposent une trame narrative similaire :

As Mary Jean Green (1983, 124–36) has demonstrated in an oft-cited article analyzing autobiographical narratives by Claire Martin and Marie-Claire Blais, there exists an underlying pattern common to certain Québécois women's life writing, a pattern which traces the protagonist's arduous search for subjectivity. This quest frequently commences with the initial rejection of

---

<sup>120</sup> Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak, dir., *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207.

familial, religious, and social constraints, continues with a revolt against the patriarchal norms endemic to these three types of institutions, and concludes with the emancipation of the heroine<sup>121</sup>.

À partir du récit autobiographique *Folle*, du roman *À ciel ouvert*, principalement divisé en deux perspectives féminines, et du roman *Paradis clef en main*, où une jeune femme se confie par l'écriture de son journal intime, nous verrons comment les textes de Nelly Arcan s'inscrivent dans cette perspective du féminin en quête de subjectivité, en portant une attention particulière à la position de ces personnages vis-à-vis de l'ordre patriarcal.

La femme arcanienne est, selon nous, un être essentiellement assujetti, qui ne commet pas, au sens de Mary Jean Green, de révolte contre le pouvoir en place, mais qui, au contraire, se soumet sans grande résistance à l'idéologie dominante masculine. Nous étudierons ses associations à quelques stéréotypes comme la poupée, la folle ou encore la (femme-)larve.

## 1. Stéréotypes sociaux

*Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire [...].*

Nelly Arcan, *Putain*

Que signifie être femme, au Québec, à l'heure actuelle ? Dans les trois œuvres à l'étude, Nelly Arcan s'interroge et fournit quelques pistes de réponse. L'auteure choisit souvent Montréal, voire le Plateau Mont-Royal plus précisément, comme décor à ses récits. Ses personnages féminins, qu'elle situe au seuil de la trentaine, y vivront leur lot

<sup>121</sup> *Ibid.*, citant Mary Jean Green, « Structures of liberation : Female experience and autobiographical form in Quebec », *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 124-136.



d'épreuves. En effet, Arcan présente des femmes dans leurs insécurités quotidiennes, confrontées à la peur de vieillir, aux prises avec des problèmes de jalousie, des excès de colère, voire enclines à la manipulation, qui se questionnent sur leur place en société. Ces femmes reprennent, en partie, plusieurs schèmes sociaux déjà présents dans l'imaginaire québécois : celui de la poupée, de la folle et de la (femme-)larve. En accolant ces stéréotypes à ses personnages féminins, Nelly Arcan ouvre un débat houleux sur la représentation de la femme<sup>122</sup> et, plus précisément, sur les limites qui lui sont imposées.

---

<sup>122</sup> Un nombre impressionnant de mémoires et d'articles ont vu le jour pour relier les œuvres de Nelly Arcan à diverses théories féministes, les auteurs ayant comme but d'analyser la représentation de la femme qui y est suggérée. Voir, entre autres, ces quelques mémoires : Valérie Bouchard, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2007, 114 p., [En ligne] <https://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/27504> (Page consultée le 22 janvier 2014), Marie-Claude Dugas, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie Sissi Labrèche*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 115 p., [En ligne], [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4753/dugas\\_marie-claude\\_2010\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4753/dugas_marie-claude_2010_memoire.pdf?sequence=2) (Page consultée le 17 septembre 2013), Katherine Dion, *Mères absentes, filles troublées : Borderline de Marie-Sissi Labrèche et Putain de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, 105 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/3888/1/M11678.pdf> (Page consultée le 11 septembre 2013), Louise Krauth, *Représentation du sexe chez Nelly Arcan, Valérie Despentès, Marie-Sissi Labrèche et Catherine Millet*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 112 p., [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/7025> (Page consultée le 21 janvier 2014), Marie-France Raymond-Dufour, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2007, 93 p., Karine Gordon-Marcoux, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, Maman ! de Mō Singh*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/4496/1/M12364.pdf> (Page consultée le 24 janvier 2014), et Julie Tremblay-Devirieux, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, 125 p., [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/9215> (Page consultée le 21 janvier 2014).

### 1.1. La poupée

*je t'ai dit que mon malaise provoquait bien souvent le malaise, qu'être mal dans sa peau avait une force de propagation tout autour de soi, que dans ma vie tout le monde y compris mes parents avait fini par me laisser tomber, je t'ai dit aussi que pour me regarder dans le miroir de ma salle de bain, il me fallait éteindre les lumières.*

Nelly Arcan, *Folle*

La femme arcanienne correspond à l'idéal de beauté féminine diffusé à grande échelle par la publicité, la télévision et les autres médias : belle, grande, mince et athlétique. Il faut dire qu'elle se soumet à plusieurs opérations au quotidien pour entretenir son image de poupée : soins corporels, chirurgies, traitements miraculeux, exercice physique intensif ou encore déguisements<sup>123</sup>. Or, les autres femmes de son entourage s'assujettissent, elles aussi, aux mêmes contraintes esthétiques, si bien que les personnages iront toujours un peu plus loin pour continuer d'attirer les regards, sacrifiant leur vie au culte du corps. Mais ce corps, à quoi sert-il ? Pourquoi y accorder tant d'importance ? Nelly Arcan présente ses personnages féminins comme des êtres incomplets, ressentant un immense vide intérieur, de sorte que le corps sert avant tout un besoin de paraître, d'exister en société ; il sert à appâter les hommes qu'elles convoitent. La femme jongle ainsi avec le stéréotype de la poupée sur deux plans, celui de la poupée Barbie, pour le soin constant apporté à son apparence, et celui de la poupée sexuelle (*sex doll*), comme jouet pour adulte.

---

<sup>123</sup> La scène où Nelly se déguise en petite fille pour réaliser des photographies pornographiques pour le site *Barely Legal* en est un exemple. (Mentionnons que « Nelly » réfère uniquement au personnage du récit *Folle* dans ce mémoire et non à l'auteure, pour laquelle nous privilégierons les appellations « Nelly Arcan » ou « Arcan ».)

### 1.1.1. La Barbie

*Tu me fais peur parce que j'ai l'impression d'avoir rencontré mon double et que tu vas me tuer pour prendre ma place.*

Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*

Belle, élégante et raffinée, la poupée Barbie représente le modèle de réussite américain par excellence. Créée en 1959 par la société Mattel, Barbie marque l'imaginaire par sa silhouette (taille filiforme et poitrine généreuse) et son style impeccable en toutes circonstances. Comme le souligne Marie-Françoise Hanquez-Maincent, personne ne surpasse Barbie :

l'univers de Barbie renvoie à la société américaine l'image d'un microcosme de consommation, de compétition, de comparaison. Les comparses, membres de la « famille » ou « amis », sont beaucoup moins populaires que Barbie. C'est elle, Barbie, qui porte toujours le vêtement conforme, dans la situation appropriée, avec l'objet adapté qu'elle est la seule à posséder<sup>124</sup>.

Barbie incarne la perfection. Jamais égalée, elle est érigée en icône par plusieurs générations de femmes qui tentent l'impossible pour lui ressembler<sup>125</sup>.

Les personnages féminins dépeints par Arcan incarnent ce stéréotype. La chirurgie esthétique devient un moyen parmi d'autres pour obtenir ce physique de rêve. Avec son augmentation mammaire, Nelly attire les regards sur ses proportions avantageuses. Martine, la colocataire de son amant, lui propose même de mouler son corps comme modèle : « Un jour elle m'a dit que j'avais moi-même l'air d'une poupée Barbie, puis, un

<sup>124</sup> Marie-Françoise Hanquez-Maincent, *Barbie, poupée totem : Entre mère et fille, lien ou rupture?*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1998, p. 133-134.

<sup>125</sup> Les jeunes filles sont confrontées à l'image de la poupée Barbie. Depuis 2001, notamment, de un à trois films par année sont créés sur le personnage de Barbie (en format DVD et Blu-Ray). En voici quelques titres parmi les plus récents : *Barbie : rêve de danseuse étoile* (2013), *Barbie : Mariposa et le Royaume des fées* (2013), *Barbie et la Magie des perles* (2014), *Barbie et la Porte secrète* (2014) et *Barbie en super princesse* (2015). Et c'est sans compter la sortie de livres sur Barbie, de programmes télévisés (*Les aventures de Barbie*), de jeux vidéo et, bien sûr, de figurines Barbie et autres produits dérivés disponibles dans les supermarchés.

jour de la semaine suivante, elle a voulu mouler mon corps avec des bandes de plâtre pour en faire une robe en verre. » (F., p. 61) Julie et Rose passent, elles aussi, sous le bistouri (seins, lèvres, etc.) et multiplient les régimes et les séances de conditionnement physique pour obtenir le corps d'une Barbie :

Rose et Julie étaient belles de cette beauté construite dans les privations, elles s'en étaient arrogé les traits par la torsion du corps soumis à la musculation, à la sudation, à la violence de la chirurgie. [...] Elles étaient belles de cette volonté féroce de l'être. (ACO, p. 17)

Les femmes souhaitent se distinguer. Les « privations » et la « violence de la chirurgie » sont effectuées en ce sens. La femme devient, dès lors, une rivale pour la femme qui ne peut s'empêcher de voir en l'autre une ennemie, « une menace, un danger » (ACO, p. 16). L'autre effraie dans la mesure où il y a nécessairement une comparaison qui est établie. Nelly prend Nadine et les filles du Net en aversion, car elle leur attribue des qualités dont elle semble dépourvue (assurance, insouciance, jeunesse, etc.). Rose déteste à son tour Julie pour le pouvoir de séduction qu'elle exerce sur son conjoint, alors qu'elle-même ne parvient plus que rarement à l'émoustiller<sup>126</sup>. La styliste exècre également les femmes mannequins qu'elle rencontre dans l'exercice de son métier, si belles qu'elle devait parfois « en fermer les yeux, sous le choc » (ACO, p. 30). L'autre féminin est un « poignard [pensera Rose] » (ACO, p. 30), soulignant la douleur et le mal-être de la rencontre, qui s'assimile à un combat, une lutte.

---

<sup>126</sup> Rose ne parvient à éveiller l'excitation de Charles que par le biais des chirurgies plastiques. La sexualité du couple est construite exclusivement en ce sens : « Charles souffrait toujours de son désir cuisant [...] pour les femmes ayant des prothèses mammaires et pour tous les corps ayant d'autres corps en eux qui ne leur appartenaient pas, pour l'enflure des lèvres gonflées avec des substances de remplissage [...] [p]our les cicatrices aussi laissées comme des signes d'ouverture. [...] Ce n'était que pour plaire à Rose qu'il l'avait ici et là pénétrée, et pendant la première année seulement, après quoi il ne l'avait plus fait [...] » (ACO, p. 118).

La compétition ne connaît alors plus de limites. Usant du Dragonax qui « réactive la pigmentation des cheveux (PCM, p. 23) et d'autres produits « censés réinstaurer le collagène naturel de la peau » (PCM, p. 187), la mère d'Antoinette décède des effets secondaires provoqués par la prise de ces médicaments supposés retarder les signes visibles de l'âge. Rose, quant à elle, sacrifie son sexe de femme sur une table d'opération pour rejoindre le modèle sexué de l'enfant mis de l'avant par Internet et les cliniques médicales. La femme est prête à taire ce qu'elle a de singulier, à disparaître au profit de son corps qui ne sert qu'à être montré, exposé et, l'espère-t-elle, désiré :

la principale fonction de cette femme renaturalisée et chosifiée est de « paraître » (et non « d'être » et de « faire ») et de se consacrer au désir, ou au plaisir, de l'autre, en l'occurrence l'homme. Privée des autres attributs de sa personnalité, la femme-objet est enfermée dans des schémas réducteurs et infantilissants.<sup>127</sup>

L'expression « burqa de chair<sup>128</sup> » vient de ce constat, celle de « Femmes-vulves<sup>129</sup> » également. La femme est *réduite* à son corps qui l'avale tout entière. La femme se place dans une position précaire dans la mesure où elle choisit délibérément de transformer son corps pour se soumettre « au désir, ou au plaisir, de l'autre » en rejoignant le modèle de beauté proposé par la société. L'homme, qui passe d'une femme à l'autre, finit par s'en lasser, puis par se détourner pour concentrer son désir ailleurs. La femme se retrouve

<sup>127</sup> Francine Descarries, Marie Mathieu et Marie-Andrée Allard, *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2010, p. 26, [En ligne], <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs1961189> (Page consultée le 15 janvier 2015).

<sup>128</sup> Cette burqa occidentale est définie par le personnage de Julie comme « un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se [déposent] sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. [C'est] un voile à la fois transparent et mensonger qui [nie] une vérité physique qu'il [prétend] pourtant exposer à tout vent, qui [met] à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage. » (ACO, p. 99).

<sup>129</sup> « Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière. » (ACO, p. 99).

alors démunie, ne sachant quoi faire de ce corps étranger qui ne semble guère lui appartenir, qui ne lui inspire plus que mépris et hostilité.

Il serait donc faux de dire que le stéréotype de la poupée Barbie permet à la femme de se distinguer en société. Pour Martine Delvaux, il est clair que ce stéréotype sert plutôt à l'homogénéisation des identités féminines : « Barbie est une des figures de l'État, cet État qui carbure aux corps génériques qui effacent toute forme de [...] singularité<sup>130</sup> ». Rose et Julie, comme Nelly et la mère d'Antoinette, font partie de cette « famille de femmes dédoublées, des affiches » (ACO, p. 16), des pâles copies qui nécessitent toujours plus de chirurgies pour attirer les regards. Cette compétition où toutes veulent briller davantage, mais où, par ironie du sort, toutes se ressemblent, n'amène que souffrance et se conclut par l'échec. Devant l'impossibilité de correspondre au stéréotype de la poupée Barbie, les personnages féminins, chez Arcan, se perdent dans la comparaison et sombrent dans le manque d'estime d'elle-même. Pour elles, Barbie reste première, idéal fantasmé projeté sur le désir de l'autre; pour l'homme, l'effacement du sujet féminin derrière un corps « générique » devient un leitmotiv puissant pour assouvir ses désirs les plus fous.

### 1.1.2. La poupée sexuelle

Si la poupée Barbie supprime la femme ordinaire par sa perfection physique, la poupée sexuelle<sup>131</sup>, pour sa part, peut la remplacer dans la chambre à coucher. Cette

<sup>130</sup> Martine Delvaux, « Poupées », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 99, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1000709ar> (Page consultée le 15 décembre 2014).

<sup>131</sup> Il s'agit d'une poupée que l'on peut se procurer en ligne, les prix allant de quelques centaines à des milliers de dollars. L'objet sexuel possède toutes les caractéristiques d'une femme ordinaire et l'acheteur peut choisir ses différentes composantes selon ses goûts personnels: couleur de cheveux et des yeux, pilosité, taille, poitrine, etc. La société Abyss, notamment, lance plusieurs modèles comme la RealDoll et la



poupée, généralement faite de silicone, donne lieu à un monde de possibilités pour l'acheteur, comme en témoigne cette annonce de la compagnie Abyss:

Our female dolls are the most lifelike and enjoyable sexdolls that you can buy anywhere! With holes in all the right places and with the FaceX system, the possibilities are endless. The female RealDolls feature our patented Face-X system wich allows you to have multiples interchangeable faces for one body<sup>132</sup>.

Le consommateur peut modifier la poupée selon ses préférences du moment. La poupée ne se plaindra jamais et restera toujours la même : belle, souriante et disponible. Avec des jambes filiformes, un ventre plat et une poitrine plus ou moins forte, le prototype reproduit l'idéal physique prôné par la poupée Barbie. Seulement, l'icône ne sert plus de modèle pour enfants, mais, suivant les propos d'Alice Pechriggl, d'« écran imaginaire posé par l'homme devant la femme; [...] à la fois un séparateur qui coupe l'homme de la femme réelle, et un support sur lequel celui-ci projette ses propres fantasmes<sup>133</sup> ». Ce déplacement rend équivoque la mince ligne qui sépare la poupée Barbie d'un objet purement sexuel<sup>134</sup>. Plus encore, il nous fait entrevoir le rapport interchangeable qui subsiste entre la femme réelle et celle de silicone.

---

RealDoll2. Le modèle Wicked RealDoll, quant à lui, reproduit des femmes bien réelles, populaires dans le domaine de la pornographie ou autres.

<sup>132</sup> Abyss Creations, *RealDoll : home of the world's finest love doll*, [En ligne], [www.realdoll.com](http://www.realdoll.com) (Page consultée le 20 février 2015).

<sup>133</sup> Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle de Nelly Arcan* », *Globe*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 77, [En ligne], <http://www.erudit.org/biblioproxy.uqtr.ca/revue/globe/2009/v12/n2/1000707ar.pdf> (Page consultée le 11 septembre 2013), citant Alice Pechriggl, *Corps Transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres, tome 2. Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 150.

<sup>134</sup> Martine Delvaux a notamment fait le pont entre poupée pour enfant et pour adulte. Voir son article « Poupées », paru dans *Globe*, où l'auteure dresse une comparaison entre la poupée et la RealDoll : « La RealDoll n'est pas la cyborg de Donna Haraway, elle n'est même pas la femme bionique, elle est de la matière synthétique pour des hommes qui veulent violer en donnant l'impression de jouer à la poupée. » (Martine Delvaux, « Poupées », *op. cit.*, p. 100). Mentionnons également l'article de Julie Delorme qui relie la poupée à la putain : « La "catin", c'est la putain, celle qui s'achète et qui se vend. » (Julie Delorme, « Le langage stéréotypé du corps dans *Folle de Nelly Arcan* », dans *Corps en marge: représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Montréal, L'Interligne, 2009, p. 29).

Par la multiplication des chirurgies esthétiques, les femmes arcaniennes cherchent à susciter l'excitation des hommes qu'elles rencontrent. Dans leur relation, le sentiment d'inadéquation demeure omniprésent, cependant, les femmes ne parvenant pas à satisfaire les besoins sexuels de leur partenaire. Julie et Rose se font ajouter des implants ou encore refaire les lèvres pour continuer de s'attirer les faveurs de Charles. Elles iront jusqu'à copier la passivité du jouet. Dans un passage, notamment, Julie montre que l'acte s'effectue toujours de la même manière, réalisant des gestes appropriés pour plaire, s'effaçant « dans cette immobilité réglementaire, les yeux fermés, passive, un cadavre » (ACO, p. 210). Malgré tous ces efforts, Charles continue de jouir en regardant des photographies de filles sur Internet. Le monde virtuel offre à l'homme un moyen d'évasion par lequel il peut donner cours à ses goûts les plus particuliers — Charles est attiré par le morcellement. Son excitation s'accroît lorsqu'il peut visualiser des marques ou des blessures sur le corps d'une femme. C'est dire que le corps féminin, soumis aux sévices les plus sévères pour rejoindre le modèle de la poupée sexuelle, n'est pas suffisant.

L'amant de Nelly ne peut s'empêcher, lui non plus, de regarder de la pornographie. Lors d'une scène où il choisit d'intégrer des vidéos pornographiques dans ses ébats, Nelly réalise qu'il réagit davantage à la vue de l'adolescente Jasmine qui effectue des mouvements à l'écran qu'à ses propres mouvements, passés inaperçus :

Dans un geste ultime de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé [...]. Sur l'écran il y avait trop de détails importants que tu regardais peut-être mais que je ne voyais pas, je me suis demandé si tu voyais mon cul ou celui de Jasmine, j'ai douté non seulement de ma contribution à votre histoire où je servais de conduit vers l'écran, mais aussi de la réalité du contact de ma chair sur la tienne. [...] Un verre d'eau est tombé



et en voulant le ramasser, je me suis cogné l'œil sur le coin de ton bureau. Au même moment tu as joui et je suis restée accroupie à regarder s'étendre la flaque d'eau sous ton bureau où j'ai remarqué ta poubelle qui débordait de mouchoirs qui ne pouvaient pas t'avoir servi à recevoir ton rhume puisque tu n'avais jamais de rhume [...]. (F., p. 104-105)

Plus tard dans leur relation, le Français n'hésite pas à la renvoyer chez elle pour jouir en toute intimité devant son ordinateur à la maison. Une colère sourde naît chez les personnages féminins qui non seulement voient leur existence réduite à leurs charmes, mais qui ne réussissent pas, malgré tous leurs efforts pour séduire l'être masculin, à le combler. Même en se pliant sans broncher aux préférences de l'homme en la matière, « [m]ême à titre d'instrument, le corps féminin est de trop, on le chasse<sup>135</sup> ».

Les images de femmes proposées sur le Net, disponibles en un clic, n'améliorent en rien cette réalité. Les corps virtuels qui y sont projetés, dans une majorité jeunes et sveltes, ont tout pour décourager les femmes réelles dont l'aspect physique s'en trouverait un peu éloigné. Pour preuve, le passage où le conjoint de Nelly l'initie à la cyberpornographie. La narratrice ne peut s'empêcher de se sentir dévaluée physiquement par rapport à la favorite de son amant :

Pendant le temps de mon initiation, j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs [...] En la détaillant [Jasmine], je me suis souvent mordu la langue pour provoquer une sensation physique autre que celle de l'abatement [...]. (F., p. 101-102)

En voyant ce qui éveille le désir de l'homme, la femme en vient à croire qu'elle n'a pas le corps qui convient pour exciter son partenaire, et sombre dans la culpabilité et les remords.

---

<sup>135</sup> Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *op. cit.*, p. 75.

Pour Julie, « compren[ant] que le sexe [est] au centre des êtres, le cœur de toutes les ambitions » (ACO, 139), le sport devient un bon moyen pour conserver un corps jeune et attirant sexuellement, Au Nautilus où elle s'entraîne, elle prend compte de différentes images stéréotypées par le biais de dix écrans positionnés à proximité des coureurs : autant de messages qui s'immiscent en catimini dans son esprit ; tous véhiculant plus ou moins la célébration du corps relié aux notions de beauté et de bien-être. Elle y regarde des vidéo-clips où des « danseuses nues » (ACO, 140) entourent un chanteur hip-hop et répondent à tous ses désirs. Elle y observe également la mise en vente d'un article promotionnel d'exercice présenté sur les écrans qu'elle s'empresse d'acheter (ACO, 140). Partout, des visions de femmes jeunes, minces et jolies défilent sous les yeux de Julie qui souhaiterait leur ressembler.

Les magazines féminins, Internet, les vidéo-clips et la publicité renforcent le sentiment d'insécurité des personnages féminins. En leur proposant des modèles réduits à un corps, les femmes en viennent à se penser uniquement en terme d'esthétique — au risque de mourir de cet acharnement comme la mère d'Antoinette — : ce qui les pousse à se sentir dévaluées et inapte; qui les incite également à consommer pour rejoindre le modèle à la mode.

La scène finale d'*À ciel ouvert* en est d'ailleurs le parfait exemple. Après s'être soumise à une vaginoplastie et à une réduction des grandes lèvres pour obtenir l'aspect d'un sexe virginal, Rose dévoile son sexe d'« enfant » à Charles qu'elle souhaite reconquérir, puis, à tous ceux rassemblés sur le toit de l'immeuble Plan B. Rose elle-

même avouait ne pas parvenir à revenir sur sa décision concernant cette opération, poussée par une force extérieure qui l'enjoignait à se « sacrifier sur une table d'opération » (ACO, p. 195).

Si l'homme visionne les femmes en série, la femme réelle, pour sa part, vit dans la comparaison perpétuelle d'une poupée — humaine, en silicone ou virtuelle — à l'autre. Réduit à sa fonction de réceptacle, le féminin demeure inadéquat, peu diversifié même, ne proposant toujours qu'un seul corps, lassant et sujet au vieillissement. La poupée sexuelle, au contraire, peut être modifiée au fil du temps selon les préférences du consommateur (visage, cheveux, poitrine, etc.). Ce qui frappe, de prime abord, en regardant ces modèles de poupées — ou de femmes virtuelles —, c'est que tous proposent des images de femmes passablement jeunes. Cette « actualisation du fantasme surréaliste de la femme-enfant fatale<sup>136</sup> », comme l'appelle Delvaux, sous-tend deux réalités dégradantes pour la femme en général : la perte progressive de son identité — par une régression vers le stade de l'enfant — et le refus de son corps « naturel », sans cesse modifié pour correspondre au modèle homogénéisé de beauté esthétique. C'est le rejet de la femme qui est constaté : l'homme la remplace par un substitut muet, à jamais jeune et attirant sexuellement. Dans son sentiment d'incomplétude, la femme doutera souvent d'elle-même, parfois jusqu'à la folie.

## 1.2. La folle

La définition de la folie se modifie au fil des siècles. Robert Viau, qui a étudié le rapport à la folie dans la littérature, constate que « l'anormal ou le déviant ne peut exister

---

<sup>136</sup> Martine Delvaux, *Les filles en série : Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 47.

que dans le contexte de coutumes et de lois spéciales bien précises<sup>137</sup> ». En d'autres termes, les gens considérés comme « fous » à une certaine période de l'histoire ne sont pas nécessairement considérés comme tels au siècle suivant. Comme l'écrit Pierre Jacerme, « on n'est fou que par rapport à une société donnée<sup>138</sup> ». Dans *Folle et Paradis, clef en main*, ce sont les femmes qui incarnent au mieux la définition de la folie telle que présentée par Carl Gustav Jung :

Pour Jung, le féminin personnifie l'aspect de l'inconscient, *anima*, les sentiments et les humeurs vagues, les intuitions prophétiques, la sensibilité à l'irrationnel, la capacité d'amour personnel, le sentiment de la nature, les relations avec l'inconscient, peut-être ce qu'Érasme appelle sa « folie », ce qui dans un *Éloge de la folie* est un compliment évident : « Une femme, dit-il, est toujours une femme, c'est-à-dire toujours folle<sup>139</sup> ».

Se fiant à son imagination<sup>140</sup>, suivant ses « sentiments et [ses] humeurs vagues », la femme arcanienne aura des crises de panique qui pousseront les autres à l'éviter, presque à s'en prémunir. La femme apparaît comme la folle qui, suivant la définition du dictionnaire, « agit, se comporte d'une façon peu sensée, anormale<sup>141</sup> ».

<sup>137</sup> Robert Viau, *Les fous de papier*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, p. 8.

<sup>138</sup> Pierre Jacerme, *La folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, coll. « Univers des lettres » 1974, p. 14.

<sup>139</sup> Marie-Hélène Beaudoin, « La représentation de l'infidélité dans le nouvel ordre amoureux : une étude de sept romans québécois contemporains », Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2010, p. 78-79, [En ligne],

<http://search.proquest.com.biblioproxy.uqtr.ca/pqdft/docview/804603207/C8A49B01FE7D4665PQ/8?accountid=14725> (Page consultée le 30 janvier 2014), citant Jean-Paul Roux, *La femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004, p. 256. L'auteur souligne. Rappelons également que le terme « hystérie » était réservé exclusivement aux femmes à l'origine : « Le nom d'hystérie tire son origine des plus anciennes époques de la médecine et est une retombée du préjugé, vaincu seulement à notre époque, préjugé qui noue la névrose aux maladies de l'appareil génital féminin ». (Sigmund Freud, « L'hystérie », *Psychanalyse*, n° 14, 2009, p. 95 [En ligne] <http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-95.htm> (Page consultée le 26 février 2015)).

<sup>140</sup> Pour Michel Maffessoli, il va de soi que les extrapolations vers l'imaginaire d'un individu suffisent à l'isoler : « [...] la critique de base que l'on peut adresser à l'imaginaire, à savoir la séparation qu'il instaure sinon avec le réel, du moins avec les autres. » (Michel Maffessoli, *Logique de la domination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 74). Nelly reconnaît elle-même sa propension à tout imaginer : « Entre moi et la réalité, il y avait une grande différence d'âge » (F., p. 76).

<sup>141</sup> Paul Robert, *op. cit.*, p. 1083.

En se penchant sur la littérature québécoise de 1960 à nos jours, Robert Viau note concernant le thème de la folie que « tous les personnages deviennent fous à la suite d'un échec personnel [...] »<sup>142</sup>. Il nous apparaît que les œuvres de Nelly Arcan reprennent la même formule. Alors que la folie de Nelly semble déclenchée par son sentiment d'échec amoureux, celle d'Antoinette naît, plutôt, à la suite de l'échec de son suicide, pourtant planifié avec soin.

Dans *Folle*, la protagoniste accorde une importance outrée aux autres femmes qui partagent la vie de son amant. Les sorties de ce dernier avec sa colocataire, Martine, ou encore avec Annie, une ancienne flamme, provoquent, chez Nelly, son lot d'angoisses. Mais c'est le moment précis, où Nadine, son ex, envoie un message Outlook à son amant qui sonne le glas de leur relation :

Si Nadine n'était pas réapparue un matin de décembre dans ton Outlook, la petite famille de ta colocataire, de ton ex Annie et de moi aurait peut-être pu tenir en équilibre, mais Nadine pesait trop dans la balance. Dans le passé, elle t'avait vaincu et ça lui donnait du poids, elle écrasait même celles qui prétendaient vivre à tes côtés. (F., p. 129)

À partir de ce moment charnière — même s'il ne s'agit que d'un simple message en apparence neutre<sup>143</sup> —, le déséquilibre de Nelly devient plus flagrant, la folie tend à « verser dehors » (F., p. 22).

Nadine s'immisce bientôt dans les faits et gestes de son amant. Nelly ne peut s'empêcher d'imaginer sa présence :

---

<sup>142</sup> Robert Viau, *op. cit.*, p. 245.

<sup>143</sup> Nadine informait son ancien amant de l'existence d'un nouveau journal indépendant auquel il pourrait collaborer.

Quand tu parlais de Nadine, tu devais t'asseoir. Quand JP disait l'avoir vue quelque part en ville, curieusement tu regardais les paumes de tes mains comme si tu constatais qu'elle venait de t'échapper [...]. Aujourd'hui, *il me semble* que dans les récits que tu me faisais de tes sorties, le nom Annie était prononcé trop consciencieusement, *il me semble* que tu prononçais son nom comme si ta bouche, accordée à la vérité, avait voulu dire autre chose comme Nadine et qu'il t'avait fallu resserrer la bride. » (F., p. 129-131, nous soulignons).

L'imagination se mue en obsession pour Nelly, qui récite le nom de Nadine comme une litanie dans son récit, l'esprit envahi par sa présence. Elle invente bientôt des lieux où ils pourraient s'être retrouvés : « Il n'est pas possible que vous ne vous soyez pas aimés, elle et toi, dans le parc Lafontaine encadré dans la fenêtre de ta chambre [...] ». (F., p. 129) « Le personnage est prédisposé à la folie », écrit Viau, « par l'excès même de ses sentiments<sup>144</sup> ». En l'absence de l'amant, Nelly ira jusqu'à se frapper et à tracer sur son corps les trajets ayant pu mener à leur rencontre, craignant le pire :

Je pouvais me bercer durant des heures et me frapper le front avec la paume de ma main, tracer au stylo bleu la carte du Plateau Mont-Royal sur ma cuisse et parcourir au stylo rouge tous les chemins qui auraient pu te mener jusqu'au parc Lafontaine [...]. Chaque fois que tu rentrais de tes sorties, tu me disais être allé au restaurant en toutes amitié avec Martine ou Annie ou encore à l'Eldorado ou à l'Olympio à écrire tes articles pour *Le Journal* mais tu aurais pu être n'importe où. (F., p. 132-133)

L'incertitude de ne pas savoir, de ne pas *être certaine de*, engendre dans l'imaginaire de Nelly des récits qui sont le fait d'un esprit torturé.

Nelly relate un événement, toutefois, qui va bien au-delà de ces crises de jalousie. Des mois après la rupture, cette dernière se fait avorter dans une clinique. Une fois à la maison, elle récolte durant deux heures les restes du fœtus (restes de l'amant) qui

---

<sup>144</sup> Robert Viau, *op. cit.*, p. 67.

s'écoulent de son corps dans un pot en verre. Elle vide ensuite son contenu sur une planche à pain de la cuisine pour fouiller l'intérieur :

il y avait tout de même un peu du tien, cette substance était tout de même celle qui s'était resserrée autour de ta décharge, d'ailleurs c'est sans doute pour ça qu'elle abondait, tes gênes l'avaient réclamée. Il me semblait aussi qu'à la clinique, on m'avait menti, que ce sang n'était pas du sang de règles mais de la vraie chair, d'ailleurs en y pensant aujourd'hui, je trouve que ça ressemblait à de la moelle d'os. *Si j'avais été un peu plus folle, je l'aurais mangée. [...] J'ai fait ce soir-là comme les petits enfants devant leurs gâteaux d'anniversaire, je m'en suis mis plein les mains et avec mes doigts, j'ai fait des dessins sur la planche, j'ai fait des tic-tac-toe, j'ai joué au pendu.* (F., p. 80-81, nous soulignons).

La comparaison entre l'enfant qui joue avec son gâteau d'anniversaire et Nelly qui manipule des restes humains nous apparaît pour le moins morbide. Le simple fait de rapporter cette expérience à celle d'un jeu — pire, de songer, à manger de cette substance (restes du bébé, de son amant) —, nous laisse entrevoir la distance établie entre le personnage et la réalité, en plus d'ajouter à l'atmosphère lugubre du moment. La scène devient le fait d'une hallucinée, où le jeu agit comme mécanisme de défense, moment de fuite où le personnage s'évade d'une réalité devenue trop pénible à vivre.

Le terme « folle », qui constitue le titre du livre, renvoie à la fois à la jalousie malade de la narratrice et à ses nombreux moments d'égarement, mais également à la forme du récit où se déploie, dans une compulsion de répétition, une véritable « hystérisation du texte<sup>145</sup> ». À cela s'ajoute cette sorte de rumeur dans laquelle nous

<sup>145</sup> L'auteure Évelyne Ledoux-Beaugrand décrit ce procédé comme celui d'un éclatement de la langue dans laquelle s'insère l'inscription du corps de la narratrice : « L'écriture féminine, dont l'une des visées est de "faire sauter la Loi [...] dans la langue" (Cixous, 1975a, p. 48-49), se réclame justement d'une telle insurrection textuelle qui procède à ce que je suis tentée de nommer l'hystérisation du texte. Il est vrai qu'il y a du devenir hystérique dans ce désir des auteures à "signifie[r] avec [leur] corps" (p. 44), à l'instar de la femme hystérique, porteuse d'une mémoire féminine qui ne trouve d'autre espace où s'énoncer, et qui fait dès lors de son corps un "théâtre pour des scènes oubliées" (Clément et Cixous, 1975, p. 13). Le corps spectaculaire de l'hystérique se présente en effet comme surface d'inscription de "révoltes aphones" »



pouvons entendre le jugement proféré envers la narratrice dans ce titre qui l'accuse, comme quoi son comportement n'est pas tolérable en société.

La folie peut également prendre la forme d'un délire pour ceux qui y sont confrontés. À la suite de sa tentative de suicide ratée, Antoinette Beauchamp, alitée, déverse son fiel contre sa mère, sa seule visiteuse, qu'elle injurie à plusieurs reprises. Antoinette s'imagine que cette dernière a fait installer une caméra au plafond de sa chambre pour pouvoir l'observer :

Mon plafond m'épie, il me surplombe de son troisième œil, parce que ma mère, peu importe où elle se trouve, peu importe l'activité qui l'occupe, peut me retracer à loisir, partout dans mon lit à l'horizontal, à l'aide d'une petite caméra située en son centre, si discrète qu'il est impossible de la voir [...].  
(PCM, p. 15)

Les théories de complot fusent de la part de la protagoniste qui voit en sa mère l'ennemie à abattre : « qui sait si je ne retrouverai pas l'usage de mes jambes pour l'écraser tout à fait » (PCM, p. 16). Dans un moment de solitude, Antoinette s'emporte même contre le plafond de sa chambre d'hôpital — endroit où la caméra serait dissimulée —, et entre dans une rage meurtrière dans laquelle elle menace de « [tuer sa mère] coûte que coûte » (PCM, p. 13). Là encore, l'imaginaire se confond avec la réalité. La femme se prend à croire ses propres inventions, ses chimères singulières qui ne manquent pas de s'imposer lorsqu'elle se retrouve seule, sans interactions. La femme glisse dans une paranoïa qui la

---

(Cixous, 1975, p. 48). Car à défaut de pouvoir se dire en mots, la révolte de l'hystérique se donne *en corps*, dans une souffrance encodée offerte à un public appelé à traduire ce langage somatique en discours. (Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 69, [En ligne], <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/002/NR70422.PDF> (Page consultée le 35 avril 2015).



pousse à se méfier des autres, à craindre pour sa vie alors qu'elle n'est en aucun cas menacée.

Ce que nous remarquons, c'est que la connotation de la folle se retrouve comme trait de caractère immanent de la femme chez Arcan. L'amant de Nelly aura ce genre de réflexion sur Nelly (F., p. 119, 142), Julie sera comparée indirectement au père de Charles, un fou interné en psychiatrie (ACO, p. 205), en plus d'être traitée de folle par Charles (ACO, p. 202), Rose apparaît, dans une scène, avec « un air de folle » (ACO, p. 178) et Antoinette se caractérise elle-même comme une folle en début d'ouvrage (PCM, p. 32). Élyse Bourassa-Girard souligne que ces femmes sont des personnages visionnaires qui contrecarrent la définition courante de la folle :

Les folles, à l'instar de la narratrice de *Putain*, sont des marginales, mais aussi des visionnaires et des révoltées. Elles dérangent l'ordre social, en s'opposant à l'ordre (patriarcal) des choses. Leurs discours ne sont pas insensés ou irrationnels, comme dans la définition usuelle de la « folle, au contraire, ils sont lucides et critiques<sup>146</sup>.

Pour nous, il y a effectivement une nature propre à la révolte chez les personnages féminins qui doivent lutter avec les caractéristiques qu'on leur attribue en tant que femme — la folle en l'occurrence. Nous ne croyons toutefois pas que les femmes réussissent en cela à déranger l'ordre social.

Le discours des femmes n'est pas considéré pour ses élans « lucides » et « critiques » par les autres personnages. Bien au contraire, par ses crises et ses actes irraisonnés, la femme arcanienne se rapproche, dans une certaine mesure, de l'image

---

<sup>146</sup> Élyse Bourassa-Birard, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divise*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 89, [En ligne] <http://www.archipel.uqam.ca/5866> (Page consultée le 12 janvier 2014).

stéréotypée de la femme folle. En famille ou avec son amant, elle apparaît comme une manipulatrice et une paranoïaque dangereuse qui rend la vie des autres infernale. Le fait que toutes les femmes partagent ces caractéristiques n'améliore en rien leur sort : la femme est perçue, dans sa sérialité, comme une folle. Cette tentative de renversement de l'ordre (patriarcal) d'après Élyse Bourassa-Girard, si elle est présente de la part des femmes, l'est-elle du moins d'une manière non complètement assumée, un peu à l'image de ces personnages, c'est-à-dire dans un « élan naturel de retrait, [de] génuflexion ». (F., p. 142) Le stéréotype est décrié en catimini, sans grande conviction. La femme, plutôt, multiplie les périodes d'abattement et de prostration. La femme devient larve.

### 1.3. La femme-larve

*Mon dégoût d'être une larve engendrée par une larve, dégoût pour cette mère que je déteste à chaque moment, jusque dans la plus lointaine de mes arrière-pensées, et si je la déteste à ce point ce n'est pas pour sa tyrannie ou pour un pouvoir dont elle jouerait traîtreusement, non, mais pour sa vie de larve, sa vie de gigoter à la même place, se retournant sur son impuissance, sa vie de gémir d'être elle-même [...].*

Nelly Arcan, *Putain*

Devant son incapacité à exister pour elle-même, la femme établit un rapport de codépendance avec un ou plusieurs individus de son entourage. Antoinette est probablement le personnage qui exprime le mieux cette réalité. Devenue paraplégique à la suite d'une tentative de suicide ratée, elle est physiquement dépendante des employés de l'hôpital, qui lui préparent ses repas et veillent à ses bons soins, ainsi que de sa mère, seul individu qui daigne lui rendre visite et qui lui amène de la vodka en catimini pour lui faire plaisir. Ses journées se succèdent dans une monotonie accablante : « Depuis deux ans, je suis paraplégique. Une tragédie qui se rejoue chaque fois que j'ouvre l'œil ». (PCM, p. 12) Refusant de quitter son lit, malgré les critiques de sa mère en ce sens, la

narratrice reste cloîtrée dans sa chambre, dans une apathie doublée d'une colère qui ne la quitte pas.

À l'extérieur, c'est-à-dire en société, la femme n'est pas davantage présentée comme un être autonome. Elle correspond en cela à la définition d'assujettissement telle que vue chez Judith Butler : « L'assujettissement exploite le désir d'existence, dans la mesure où l'existence est toujours conférée depuis un ailleurs ou un autre lieu; l'assujettissement signale une vulnérabilité primaire à l'Autre afin d'être<sup>147</sup> ». Devant son incapacité à exister pour elle-même — exister pour soi n'étant pas une donnée suffisante considérant le peu de valeur qu'elle s'accorde —, la femme se soumet à un être de pouvoir : l'homme.

L'homme est le mâle Alpha, c'est-à-dire le genre dominant dans le couple, celui qui fait primer le sexe sur l'individu et qui n'est donc pas pris dans un rapport de codépendance comme la femme. Nelly décrit son amant comme un être supérieur, hors-norme, avec une « force de chef » (F, 29), une « grandeur démesurée » (F, 70) et une « voix de commandant » (F, 26). Elle admet voir en lui « un porteur de la Parole comme le disait [s]on grand-père à propos de ses prophètes » (F, 8). Rose et Julie sont happées par le pouvoir d'attraction de Charles<sup>148</sup>. Vers la fin de l'ouvrage, ce dernier est comparé à un élu, à un fils de Dieu (Père Boucher).

---

<sup>147</sup> Judith Butler, *Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, p. 48.

<sup>148</sup> Rose subit tout sans broncher : « Charles était le leader avec les femmes [...] Dans cette histoire elle [Rose] avait dû se conformer, entrer dans ses limites et renoncer à l'amour qu'elle attendait de lui, par amour pour lui. » (ACO, 122). Julie disparaît dans sa relation amoureuse avec Charles : « Le monde de Julie en était réduit à ça, à un certain éclairage que Charles jetait autour de lui, à une circonférence

Si la femme est dépendante du regard de l'homme, ce dernier l'est avant tout de ses propres besoins (sexuels) qu'il cherche à assouvir. Charles et celui que l'on nomme le Français sont attirés par d'autres femmes, de même que par celles, virtuelles, qui envahissent leur écran d'ordinateur. Le masculin souhaite la décharge de ses pulsions (sexuelles), d'une manière ou d'une autre, ce qui est moins le cas de la femme arcanienne qui cherche avant tout à développer une relation avec un partenaire. La métaphore de la larve prend tout son sens dès le moment où la femme entre en relation : célibataire, la femme séduit comme le « papillon » (ACO, p. 106), par sa grande beauté, alors qu'une fois en couple, elle régresse au statut de larve, à partir duquel elle devient impuissante.

Dans ses relations sexuelles, la femme se soumet aux désirs de l'homme, aussi scabreux soient-ils. Nelly accepte de se faire attacher, de se faire cracher au visage, voire même de se faire étrangler par son amant durant l'acte. Rose accepte sans broncher de subir plusieurs chirurgies esthétiques pour plaire à Charles. Julie, bien que moins réceptive que cette dernière à combler les besoins de celui qu'elle nomme « l'équarisseur », se mutile :

Pendant les dernières semaines elle s'était coupée à plusieurs reprises et de son propre chef, d'abord sur les seins et ensuite dans l'entre-cuisse, avec une lame de rasoir, faisant apparaître des dizaines de larges entailles qui lui ouvraient la peau, et qui le défiaient, lui, Charles, d'en jouir. (ACO, p. 209)

La femme tombe dans un masochisme primaire dans lequel son corps doit être détruit, ou du moins, être abîmé, en offrande; un don de soi total qui provoque la jouissance chez l'Autre.

---

délimitée par son ombre qui variait selon l'heure de la journée, dont il était le centre. » (ACO, 166). Le même procédé se voit un peu plus loin lorsqu'elle voit entrer Charles au Nautilus pendant sa période d'entraînement : « Il était dans cette foule et la regardait aussi, en envahisseur, il était devenu le Regard qui englobait tous les autres, il était l'Œil dans lequel elle se tenait » (ACO, 142).

La femme arcanienne semble incapable de mettre un terme à ses tourments et d'imposer sa voix, prête à se sacrifier pour éveiller le désir de l'homme. Ce processus de fascination envers l'être aimé, près de l'obsession, est expliqué par Freud :

le moi devient de moins en moins exigeant, de plus en plus modeste, tandis que l'objet devient de plus en plus magnifique et précieux, attire sur lui tout l'amour que le moi pouvait éprouver pour lui-même, ce qui peut avoir pour conséquence naturelle le sacrifice complet du moi. L'objet absorbe, dévore, pour ainsi dire, le moi<sup>149</sup>.

Le moi sacrifié, la femme perd tout intérêt pour la vie au départ de l'homme. Elle sombre dans un état dépressif, près de « l'agonie » (F., p. 132), égrenant les heures jusqu'à son retour, positionnée près du téléphone, dans l'attente d'un éventuel appel de sa part (F., p. 155), ou recluse dans un appartement à « gémir ou faire la morte, [en mordant] la poussière face contre le plancher en bois franc de [la] chambre [...] » (F., p. 132). Coups et mutilation du corps sont quelques-uns des moyens employés par le personnage féminin pour se sortir de son état léthargique, à la fois manière de se punir, mais aussi de rompre avec un certain mutisme :

Comme tu n'étais pas là pour me voir faible, je devais ces jours-là me frapper moi-même, c'est le refus de sa propre pitié qui veut ça, c'est aussi l'urgence de donner une couleur à la souffrance : sur la tempe bleue de ton mépris, sur l'épaule le jaune de ma chute libre. Souvent j'utilisais des bouteilles de vin ou des poignées de porte, aussi sur mes bras et mes cuisses je faisais des croix avec des lames de rasoir, je me faisais pleurer de partout; comme les prisonniers je marquais les heures. (F., p. 155)

La femme inscrit à même son corps l'histoire de sa souffrance — et, à plus grande échelle, celle du malheur d'être née femme —, qu'elle n'en peut plus de réprimer, d'étouffer.

Alitée, battue ou mutilée, la femme apparaît dans une position précaire, vulnérable face aux gens qui l'entourent. En perpétuelle régression, elle ne peut réaliser sa quête

<sup>149</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, p. 136-137.

d'identité et s'affirmer dans sa spécificité. Atrophiée physiquement ou dépendante affective, la femme voit son état (physique et psychologique) se dégrader jusqu'à être prise en charge par d'autres : elle remet son existence entre les mains d'une tierce personne qui régule ses gestes et ses paroles à sa place. Si, en dernière instance, elle sort de son état larvaire, notamment lorsqu'elle s'attaque à l'homme, par moquerie<sup>150</sup> ou par confrontation<sup>151</sup>, elle ne dispose pas de suffisamment d'énergie et d'estime de soi pour renverser le stéréotype de la femme-larve — ni d'ailleurs celui de la folle ou encore de la poupée —, et pour s'affirmer en tant que femme libérée. Les lieux communs propres à l'insécurité et à la fragilité du féminin sont ainsi omniprésents, prégnants dans la construction identitaire, à un point tel qu'ils s'imposent sur le style et la forme des trois récits.

---

<sup>150</sup> Voir les multiples scènes où Nelly traite de la manie ridicule de son amant de photographier son sexe et de s'exciter par la suite en regardant les photographies (F., p. 27, 55, 93).

<sup>151</sup> Voir la scène où Julie avoue à Charles la difficulté de conjuguer avec ses perversions sexuelles (ACO, p. 208).

### **CHAPITRE 3**

#### **LA STÉRÉOTYPE FORMELLE : DÉCONSTRUCTION DU LANGAGE ET ÉCLATEMENT DU CADRE SPATIO-TEMPOREL**

Les lieux communs sur la femme sont nombreux comme nous venons de le voir : fragilité, dépendance envers les autres, plus particulièrement envers les hommes, rapport au corps problématique, émotivité et sensibilité outrées n'en sont que quelques-uns. Nous tenterons donc d'analyser plus en profondeur la pensée féminine et de découvrir comment les lieux communs influencent le discours des personnages féminins sur le plan formel, à la fois dans leur choix de mots et dans leur manière de s'exprimer. L'appropriation de clichés employés par les personnages féminins, l'étude des modalisateurs utilisés comme marque d'un langage balbutiant et les extrapolations vers l'imaginaire de même que la déconstruction narrative des récits nous permettront de retrouver les lieux communs et les stéréotypes formels (stéréotypies) reconduits dans l'écriture. Enfin, nous analyserons le symbole du miroir, qui convoque la multiplication du même dans l'écriture de Nelly

Arcan : la femme apparaît comme un être pluriel, une pâle copie des autres femmes qui l'entourent.

## 1. Lieux communs et stéréotypies au féminin

### 1.1. L'utilisation de clichés

La femme reconduit un nombre impressionnant de clichés entendus dans l'espace social. La fréquence avec laquelle sont répétés certains d'entre eux nous pousse, cependant, à leur donner préséance dans cette étude : il s'agit de clichés métonymiques, renvoyant principalement au corps.

Les clichés traitant du corps foisonnent dans les textes, laissant voir l'obsession de la femme pour l'esthétique, mais aussi le morcellement dont elle est victime<sup>152</sup>. Des clichés métonymiques comme « prendre son pied » (F., p. 181), « la tête ailleurs » (F., p. 183), « une femme de tête » (PCM, p. 10), « la main de fer » (PCM, p. 42), « à bout de bras » (ACO, p. 15) ou encore « [mettre] le doigt sur quelque chose » (ACO, p. 17) sont quelques-unes des expressions utilisées<sup>153</sup>. Le personnage féminin, non pas perçu dans son intégralité, mais plutôt par certaines parties du corps, ramène le culte des corps dans sa

<sup>152</sup> L'origine du terme cliché provient du domaine de la photographie. Comme les clichés (littéraires), chez Arcan, sont en majeure partie reliés au corps, ils recréent, d'une certaine manière, le même travail ou effet qu'un appareil photographique : la réalisation de clichés ne porte que sur quelques parties du corps ciblées, prises isolément.

<sup>153</sup> Il ne s'agit que d'une infime représentation. Voici d'autres exemples tirés uniquement du livre *À ciel ouvert* : « coup de main » (ACO, p. 22), « vous prendre à la gorge » (ACO, p. 31), « [avoir] de la gueule » (ACO, p. 34), « se prendre la tête » (ACO, p. 37), « femme de tête » (ACO, p. 49), « cul de Black » (ACO, p. 58), « n'[écouter] que d'une oreille » (ACO, p. 61), « garder la tête froide » (ACO, p. 88), « faire les cent pas » (ACO, p. 93), « av[oir] la tête dure » (ACO, p. 108), « [ne pas arriver] à la cheville » (ACO, p. 109), « à deux pas de » (ACO, p. 125), « accueilli[r] à bras ouverts » (ACO, p. 153), « ne [pas perdre] pied » (ACO, p. 155), « faire face à » (ACO, p. 162), « à portée de main » (ACO, p. 166), « coup de tête » (ACO, p. 169), « prendre Rose la main dans le sac » (ACO, p. 182), « un autre doigt foutu dans l'œil » (ACO, p. 199), « pren[dre] son pied » (ACO, p. 199), « se prendre la tête dans les mains » (ACO, p. 211) et « ne [plus savoir] sur quel pied danser » (ACO, p. 226).



parole qui reproduit, en quelque sorte, le discours hégémonique auquel il est confronté au quotidien.

Les multiples références à l'œil reproduisent, quant à elles, non pas les signes d'un désir pouvant relever de la pulsion scopique, mais plutôt les regards dirigés contre le féminin. La femme recrée l'impression d'être surveillée avec des clichés comme « tenir à l'œil » (F., p. 25, 55, 127, 158), « [jeter] un œil » (F., p. 148), « un coup d'œil » (PCM, p. 55), « du coin de l'œil » (PCM, p. 127, ACO, p. 129) et « [voir] d'un bon œil » (ACO, p. 44)<sup>154</sup>. Femme-objet, elle est détaillée par des regards furtifs — celui des hommes qui passe d'une femme à l'autre et celui des autres femmes avec qui elle entre en compétition. La surveillance peut également se lire à contre-sens : la femme s'examine dans le miroir avec circonspection et surveille, à son tour, son amant qu'elle doit « tenir à l'œil » pour l'écarter des rivales potentielles. Ces chassés-croisés de regards réitèrent, chacun à leur manière, le mal-être du féminin dans son propre corps — jugé inadéquat par l'homme et par elle-même, noté inférieur par rapport au modèle de la poupée. L'œil convoque enfin une autre dimension dans *À ciel ouvert*, point focal dans la scène finale, où Charles hallucine un œil qui parle situé à la place du sexe de Rose : le troisième œil<sup>155</sup>.

<sup>154</sup> Une fois de plus, cette liste n'est que sommaire. Voici d'autres exemples tirés du récit *Folle* : « au premier coup d'œil » (F., p. 156, 180), « [ne pas en croire ses] yeux » (F., p. 162), « gard[er] un œil » (F., p. 170), « fermer les yeux [au sens figuré] » (F., p. 135, 196), « lever les yeux au ciel » (F., p. 140, 196), « au coin [de l'œil] » (F., p. 57, 86, 198), « d'un mauvais œil » (F., p. 143), « ne [pas lâcher] des yeux » (F., p. 183), « sortir de ma vue » (F., p. 201) et « jette[r] de la poudre aux yeux » (F., p. 205).

<sup>155</sup> Le troisième œil qui parle avait également été exploité chez Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. L'auteur traitait alors de la Volonté (de puissance), thème repris à Schopenhauer. Nelly Arcan effectue vraisemblablement un clin d'œil à cette œuvre : Charles est celui qui voit l'œil qui parle et qui entend la voix de la Volonté. Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1971, p. 156-160. L'expression est également employée, dans une moindre mesure, dans *Paradis, clef en main*, pour référer à la possibilité d'une caméra dissimulée dans la chambre d'Antoinette : « le troisième œil dans son plafond » (PCM, p. 15).

Les femmes reproduisent un dernier groupe de clichés important propre au corps : celui du cœur<sup>156</sup>. Des expressions comme « se soulev[er] le cœur » (F., p. 85, 168), « [n'avoir] pas de cœur » (F., p. 71), « mon cœur n'était pas à la fête » (F., p. 148), « manque de cœur » (ACO, p. 7, 168), « y mett[re] du cœur » (ACO, p. 110) ou « s'en donner à cœur joie » (ACO, p. 152) s'imposent à la lecture. L'image du cœur peut bien évidemment renvoyer aux relations amoureuses développées dans les deux récits. Employés majoritairement dans une perspective négative, ces clichés témoignent toutefois de difficultés majeures au sein du couple formé par l'homme et la femme : le mal-être des amants qui se « soulè[vent] le cœur » l'un et l'autre de même qu'un certain égoïsme qui est reproché de part et d'autre, formulé par le cliché « [n'avoir] pas de cœur ». Dans une perspective plus générale, ce groupe de clichés renvoie à une désillusion pour la société actuelle qui « manque de cœur », à une époque où « les plaisirs [rendent] tout faisable et acceptable, du moment que c'[est] léger et frivole » (ACO, p. 103).

Ces clichés centrés sur le terme « cœur » sont conjugués à l'image de l'attaque. Lorsque l'amoureux ou la rivale est à proximité, la femme emploie des expressions comme « d'un seul coup » (F., p. 104, 121, 177), « tout à coup » (F., p. 109, 158), « du coup » (F., p. 138, 178), « coup de poing » (ACO, p. 112), « tombé d'un coup » (ACO, p. 112), « coup sur coup » (ACO, p. 128) ou encore « coup de grâce » (ACO, p. 130). La femme traduit dans son langage la violence qu'elle ressent en présence de son amant, à l'image d'un coup

<sup>156</sup> Si *Paradis, clef en main* en contient peu — un seul de ces clichés a été trouvé : « conna[ître] par cœur » (PCM, p. 97) —, il en va autrement pour les livres *Folle* et *À ciel ouvert*. Il appert que *Paradis, clef en main* ne renferme pas un nombre aussi élevé de clichés que les deux autres livres à l'étude. La dimension amoureuse y étant absente, il nous apparaît normal qu'un certain nombre de clichés soient quasi absents, notamment ceux du cœur et du coup, reliés dans un procédé d'association.

qui viendrait frapper la femme, réalité renvoyant à la passion amoureuse qui s'établit entre les deux partenaires, suivant l'expression populaire « coup de foudre » (ACO, p. 149), mais aussi, aux effets ravageurs que provoque cette relation sur la femme, — notamment sa jalousie malade augmentée par la présence d'autres femmes — sous-entendus par l'allitération « la corde au cou » (F., p. 172).

Les clichés utilisés font écho à la fragilité du personnage féminin et à son démantèlement. Éprouvant un profond sentiment de mal-être doublé d'une solitude poignante, les femmes se laissent envahir par des pulsions de mort. L'imaginaire devient alors un refuge où elles peuvent laisser libre cours à leurs pensées

## **1.2. Les procédés de modalisation et les extrapolations vers l'imaginaire**

La nature fragile et vulnérable de la femme se manifeste dans le choix des verbes et du vocabulaire utilisés. Les personnages féminins souffrent, comme nous venons de le voir plus haut, d'une incapacité à être *une*, si bien que lorsque la femme dit quelque chose, elle le dit souvent de manière effacée, sans conviction. La femme recrée son incertitude sur le plan du langage par l'utilisation de différents modalisateurs exprimant son point de vue. Ces derniers renvoient à une impression de doute sur la perception du réel et seraient, en ce sens, à rapprocher de la définition de contexte opaque en linguistique, en d'autres termes, à l'ambiguïté de la parole, au flou sémantique ressenti à la lecture et provoqué par un choix de verbes particuliers, de termes indéfinis ou vagues<sup>157</sup>. Nelly utilise souvent ce type de narration. La scène d'avortement en est un bon exemple :

Je ne suis *pas certaine* que l'enfant soit mort pendant l'avortement. Il faut dire qu'à la fin de notre histoire, je buvais tant d'alcool et je prenais tant de calmants

<sup>157</sup> Voir Willard Van Orman Quine, *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, 1977, p. 185-225.

qu'il est *fort probable* que dans la combinaison, l'enfant ait définitivement coulé dans son petit sac avant qu'on le décroche de moi. *Il me semble* d'ailleurs que le médecin a discuté *un peu trop longtemps* avec les infirmières après l'intervention dans la petite pièce d'à côté avant de venir me chercher, elle a *peut-être* vu une anomalie dans les décombres. *Peut-être* aussi qu'au moment de l'extraction, elle n'a pas senti au bout de son instrument le battement habituel de la vie qui veut échapper à la mort et qu'elle s'est demandé si son rôle l'engageait à me prévenir des problèmes rencontrés par mon appareil reproducteur. Elle a *peut-être* hésité à m'annoncer que des examens plus approfondis s'imposaient pour s'assurer que mon utérus ne possède pas les propriétés d'une plante carnivore. (F., p. 68, nous soulignons).

Avec des termes comme « pas certaine », « fort probable », « il me semble » et « peut-être », le lecteur en vient à ne pas accorder trop de crédibilité aux propos de la narratrice. Le fait que le médecin ait discuté « un peu trop longtemps » avec les infirmières nous semble également une raison peu valable pour expliquer tous les événements sous-entendus par la narratrice par la suite. Le lecteur doit en ce sens recourir à son bon jugement pour départager les scènes réelles des scènes *probables*, voire imaginaires, racontées par la femme.

Nous avons dénombré 155 « si » hypothétique<sup>158</sup> et 98 « peut-être »<sup>159</sup> utilisés par Nelly dans *Folle*, 112 « si » hypothétique<sup>160</sup> et 44 « peut-être »<sup>161</sup> dans *À ciel ouvert* contre 121 « si » hypothétique<sup>162</sup> et 66 « peut-être »<sup>163</sup> dans *Paradis, clef en main*. L'usage du « si » permet les extrapolations et les évocations vers l'imaginaire, mais corrobore aussi la vision d'une incertitude généralisée avec des expressions comme « je me demande si ». Le choix des verbes témoigne également d'une indécision avec la multiplication de verbes opaques comme « je pense que », « je suppose que », « il me semble que », « je me demande » et « j'imagine que ». Le « peut-être », voire le « sans doute », qui revient aussi à quelques reprises, terminent le portrait d'une parole incertaine, fissurée, dans laquelle se glissent d'autres discours qui ne viennent pas des femmes, mais du discours social qu'elles recrachent et répètent, en automates.

<sup>158</sup> F., p. 7(3), 8, 14(3), 16, 17, 20(2), 21, 22(3), 23(2), 27, 28, 29(2), 30(2), 31, 32, 35, 36, 38(2), 40(2), 41(2), 46(4), 47(3), 48(2), 50(2), 52, 54, 55, 60, 61(2), 64(2), 65, 68(2), 69, 71 (4), 73(7), 75, 76(3), 77(2), 79, 80, 81(3), 83, 84, 87(3), 88, 89, 91(2), 92, 94(2), 97, 99(2), 100, 102(2), 104, 105(2), 106(3), 107(3), 111, 112, 115(2), 116, 117, 119(2), 120, 121, 125, 128, 129, 131(3), 135, 136, 138, 139(2), 143, 148, 150, 151, 152(2), 159(2), 162(2), 163, 171, 173, 177, 181, 182, 184, 185, 188, 189(2), 191, 192, 195, 197, 198, 200(2), 202. Ce dénombrement comprend la contraction « s'il » et l'expression « comme si », mais exclut l'expression « même si » qui n'a pas le sens d'une valeur hypothétique. Les nombres placés entre parenthèses renvoient au nombre de fois où le mot est utilisé dans une même page.

<sup>159</sup> F., p. 7, 13(3), 17, 21, 24, 25, 27, 29(2), 30, 31, 32(2), 34, 42(2), 47, 50 (2), 57(2), 59, 65, 68 (3), 69(3), 72(2), 73(4), 74, 75(2), 76, 80(3), 88(2), 92, 93(2), 95(2), 95, 96, 97, 101, 104, 111, 113, 115, 122, 125, 126, 128(3), 129, 132, 133, 134(3), 135(2), 138(6), 139, 149, 153, 155, 159, 162, 168, 169, 173, 184(5), 185, 191, 192, 198, 202.

<sup>160</sup> ACO, p. 7(2), 8, 9(5), 10, 11, 19, 20, 21, 32, 34, 37, 39, 40, 68, 73, 74(2), 77, 82, 86, 88, 90, 92, 93, 96, 97(2), 98(2), 99, 101, 108, 114(2), 115, 117, 123, 125(2), 129, 131, 137(2), 140, 141, 142(3), 146(2), 147, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 160, 162(2), 163(2), 164, 165(2), 168, 172, 173(2), 186, 191(2), 192(2), 194, 201, 204, 205, 208, 211(2), 216, 217(2), 219, 220, 223(2), 224, 225, 229, 231, 232, 240, 241, 242, 247, 248, 250, 252(3), 254, 261, 264, 269(2). Voir note 158 pour restrictions.

<sup>161</sup> A: 18, 20, 32, 44, 49, 50, 51, 59, 81, 101(2), 106, 107, 110, 129, 131, 132, 149, 152, 166, 169, 170(2), 179, 184, 187, 191, 193(3), 205, 206, 212, 213, 215, 223, 229(3), 238(2), 251, 261, 272.

<sup>162</sup> PCM, p. 12, 16(4), 17, 23, 24, 29, 37(2), 38, 39, 41, 43(2), 44(2), 47(2), 48, 51(5), 53(2), 54(2), 56, 68, 69, 72, 73(3), 76, 80, 82, 86, 90, 93, 95, 97, 103, 115, 116(2), 117(4), 120, 122(4), 123, 130, 131, 132, 136(2), 137(3), 138(3), 141(2), 142(4), 143(3), 149, 154, 155, 156(2), 166(2), 171(2), 172, 174, 179(2), 180, 181(3), 188, 189, 190(2), 191, 193(2), 194(2), 195(2), 196, 200(2), 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 214(4). Voir note 158 pour restrictions.

<sup>163</sup> PCM, p. 20, 28, 30, 32, 33, 37, 39(2), 56, 59, 65, 68, 69, 70(2), 74, 75, 76, 77, 78, 81(3), 84, 86, 94, 97(2), 106, 107(2), 109, 110, 114, 119(2), 124(2), 128, 135(3), 136, 141, 142, 152, 155, 156, 173, 174, 186, 195(2), 196, 197(3), 207(3), 208, 211, 214, 215, 216(2).

Ces expressions opaques constituent toutes des autostéréotypes d'*inventio*, c'est-à-dire des lieux communs se rapportant, ici, au style de l'auteure, au même titre que l'usage répété du « on » qui se retrouve dans l'ensemble des œuvres de Nelly Arcan comme trait caractéristique et stylistique de son écriture. L'emploi du « on », utilisé notamment dans l'expression « on dit que », ajoute à cette idée de personnages qui auraient « perdu leur voix<sup>164</sup> » et qui ne parleraient qu'à travers un discours rapporté. Pour Daniel Castillo Durante, l'utilisation répétée du « on » est l'exemple par excellence d'un effacement subjectif :

L'arbre du « On » cache sous ses branches la multiplicité des discours qui traversent le social. Abrité sous le « On », le sujet parlant abdique précisément sa liberté de parole ; il devient l'instrument d'une formulation doxologique<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Julie Tremblay-Devirieux, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, p. 33, [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/9215> (Page consultée le 21 janvier 2013).

<sup>165</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 93. Voir aussi, à ce propos, l'étude de Frédéric Landragin et Noalig Tanguy, qui traite du flou entourant le « on » et de son caractère d'inclusion, et donc de généralisation : « Le *on* qui se substitue au pronom de première personne ne vaut donc pas pour la première personne, et c'est d'ailleurs ce qui justifie son emploi plutôt que celui de *je* : il réfère à un groupe flou, qui inclut non seulement le narrateur avec ses diverses facettes, mais aussi le lecteur, cette inclusion elle-même étant floue. (Frédéric Landragin et Noalig Tanguy, « Référence et coréférence du pronom indéfini on », dans *Langages*, n° 195, 2014, p. 105, [En ligne], <http://www.cairn.info/biblioproxy.uqtr.ca/revue-langages-2014-3-page-99.htm#pa42> (Page consultée le 26 février 2015)). L'auteur souligne.

Nous en avons recensé quelque 497 dans *Folle*<sup>166</sup>, 174 dans *À ciel ouvert*<sup>167</sup> et 235 dans *Paradis clef en main*<sup>168</sup>. La femme n'est plus qu'un transmetteur qui répète ce qu'il a entendu sans jamais se prononcer, machine qui aurait perdu la capacité de penser par elle-même ou qui ne se sent pas en droit de produire sa propre parole critique. Le sujet féminin retransmet des idées entendues sur la science<sup>169</sup>, sur les rapports homme/femme<sup>170</sup>, sur l'exercice physique<sup>171</sup>, sur la mort<sup>172</sup>, sur l'homosexualité<sup>173</sup>, sur son métier<sup>174</sup> et même sur

<sup>166</sup> F., p. 7(6), 8(2), 10(3), 11(7), 13, 14(7), 16(8), 17, 18, 19(2), 21(2), 22(2), 23(2), 24, 25(5), 26(7), 28, 29(4), 30, 31(4), 33(5), 34(4), 36, 37(4), 38(3), 39(4), 40(3), 41(7), 43(4), 44(2), 45, 46, 48, 50, 53(4), 54, 55(6), 56(2), 57(9), 58(8), 59(9), 60(10), 61(3), 62(4), 64, 65, 68, 69(3), 70(3), 71(5), 72(5), 73(3), 74(2), 75(3), 76(3), 77, 78, 79(6), 80(2), 81(3), 82(3), 83(4), 85(3), 87(2), 88, 89, 90(3), 92, 93(3), 94(4), 95(2), 96(5), 97, 99, 101(3), 102(4), 103, 108(3), 111(2), 112(5), 113(2), 114(3), 116(3), 117, 118, 122(2), 125(7), 126, 127(3), 128, 130(2), 133(3), 134(7), 135(4), 136(5), 137(3), 138, 139(4), 140(2), 141(6), 142, 143, 144, 147(3), 148, 149, 150(11), 151(3), 152(4), 153(7), 154(3), 155(2), 156, 157(4), 158(3), 159, 161(4), 163, 165(9), 166(7), 167(6), 169(3), 170(6), 171(2), 172(3), 175, 176, 177(6), 178(3), 179, 180(11), 181(3), 182(3), 183(7), 184, 185(2), 186(5), 187(3), 188(4), 189(7), 190(8), 191(3), 192(5), 195(2), 197(6), 198(3), 199, 200(2), 205.

<sup>167</sup> ACO, p. 7, 8, 9(2), 11, 12(2), 14, 15, 23, 29(2), 30(2), 31, 32, 37, 39(2), 40, 41, 47, 49, 51, 62, 63(2), 66, 68, 70, 74, 75(2), 77, 80(2), 82, 84, 85(5), 86(5), 87(4), 88(2), 89(3), 90, 91(3), 94(2), 98, 105, 110, 111, 112(2), 113, 116, 118, 122, 123(2), 129(3), 132, 134, 135(4), 140(3), 141, 143, 146, 148(4), 154(3), 159, 160, 162(2), 165(2), 169(3), 172, 173, 175(2), 186(2), 187, 191(3), 193, 194(2), 198(2), 199(2), 201, 202(3), 211, 212(5), 213, 215, 219, 220(3), 221, 223, 226(2), 229(2), 237(2), 238(2), 240, 241(4), 242(2), 243(4), 244(2), 248, 251, 252, 255, 257, 258, 262(3), 268, 270, 271.

<sup>168</sup> PCM, p. 7(3), 9, 10(3), 11, 12, 13(2), 14(2), 19(2), 21(2), 26, 29, 32, 33(5), 36, / 37(2), 38(5), 39(2), 42, 44(3), 45, 46, 49(2), 52, 53, 55(3), 56(2), 57(3), 59(3), 60(4), 69, 70, 72, 74, 80, 81, 83(2), 85, 87, 89(3), 90, 92(3), 93, 94(2), 96(2), 97, 100(3), 101(3), 102, 103(2), 104(3), 108, 109(3), 110(2), 114(3), 116, 117, 119, 120(3), 121, 122, 123, 124, 125, 126(4), 127, 129, 131(2), 135, 137(2), 139(11), 142(8), 143(2), 144(4), 146(4), 152(7), 153(5), 154(3), 155, 156, 157, 159, 166(2), 169(6), 170(5), 171(4), 172(2), 173(3), 174(2), 176(2), 178, 179, 183, 184(4), 185, 186, 190(2), 191, 193, 194, 197(3), 198(2), 199(2), 200(2), 201, 204, 206(3), 207, 208, 210, 211, 213, 214(2).

<sup>169</sup> « Avant l'opération, on m'a prévenue que le contenu de l'utérus ne pouvait m'être rendu. On m'a dit que certaines femmes le réclamaient pour pratiquer des rites spéciaux pour enfants morts avant la naissance, mais que ce n'était pas admis par les lois. On m'a dit que ces femmes avaient créé une cérémonie religieuse pour avorton non prévue par l'Église [...]. Il paraît qu'à ce stade, le bébé se présente sous la forme d'une petite ouate blanche [...] » (F., p. 70-71).

<sup>170</sup> « [...] il s'en trouve pour dire ça chaque semaine dans les magazines de mode, que la baise fonde le couple. » (F., p. 10).

<sup>171</sup> « [...] dix écrans de télévision dont cinq montraient des gens s'entraînant sans suer avec le sourire. Ils avaient des corps bronzés aux teintes orangées et couraient en commentant, sourires plaqués, l'engin qui les faisait courir, payables, pouvait-on lire, en dix versements faciles, et Julie ne pouvait s'empêcher de le déplacer chez elle, cet engin, c'était plus fort qu'elle, elle le déplaçait pour déterminer si, dans son loft, il y avait assez de place. » (ACO, p. 140).

<sup>172</sup> « Ne pas avoir peur de mourir, c'est louche. C'est ce qu'on dit. » (PCM, p. 137).

<sup>173</sup> « Les lesbiennes sont en aussi grand nombre que les gays [...]. C'est ce qu'on dit. C'est ce que j'entends dire. C'est ce que tout le monde dit. » (ACO, p. 89).

<sup>174</sup> « On entend dire dans les magazines de mode que le métier de pute fait tomber toutes les barrières vers la compréhension des hommes, que les putes en savent plus que les autres femmes, que le métier de pute fait



sa vie comme fœtus<sup>175</sup>! Le discours des personnages<sup>176</sup> est intrinsèque à celui du discours social : tous deux se nouent et s'entremêlent jusqu'à ne plus savoir qui parle exactement. À plus grande échelle, cette fragilité se traduit dans la *dispositio* des trois œuvres à l'étude.

## 2. La dé-construction narrative : incipit, perspectives et analepses

Dans cette partie, nous verrons comment, sur le plan narratif, Nelly Arcan réussit à reproduire l'impression que ses personnages féminins sont des êtres essentiellement assujettis à la volonté et au désir de l'Autre. Les constructions narratives choisies pour *Folle*, *À ciel ouvert* et *Paradis, clef en main* reproduisent et exemplifient en ce sens la condition des femmes : l'étude de l'incipit de *Folle* permet de rendre compte de l'impossibilité pour Nelly de se sortir de sa condition; le mode narratif d'*À ciel ouvert* illustre au mieux l'isolement dans lequel la femme se trouve; les analepses de *Paradis, clef en main* convoquent la honte d'Antoinette ressentie à différentes périodes de sa vie. La structure des textes reflète ainsi l'élaboration de la personnalité des personnages féminins.

---

des putes des femmes fortes qui restent droites devant le spectacle de la trahison. Pour ma part je trouve que c'est le contraire, je n'ai jamais été aussi en retrait des hommes qu'en me prostituant [...]. » (F., p. 90-91).

<sup>175</sup> Quand ma mère était enceinte de moi par exemple il paraît que son médecin a découvert un fibrome de deux kilogrammes qui écrasait sa matrice, entre lui et moi, il a dû y avoir une bataille. » (F., p. 68).

<sup>176</sup> Une fois de plus, le livre *Paradis, clef en main* se distingue des deux autres livres avec un moins grand nombre de discours rapportés. Le fait que la protagoniste soit recluse dans sa chambre pourrait expliquer le nombre réduit de ce type de discours. Un grand nombre de « on » rend compte tout de même de l'effacement du personnage d'Antoinette.



## 2.1. Étude de l'incipit de *Folle*

*Quand j'y pense aujourd'hui, je suis certaine que ce temps passé au chalet a continué pour moi, d'ailleurs il est probable que je n'en suis toujours pas sortie.*

Nelly Arcan, *Folle*

Dans *Folle*, l'impossibilité pour la narratrice de sortir de sa situation de femme assujettie se traduit dans sa compulsion à revisiter par la mémoire des épisodes de son passé. Le récit tourne principalement autour de quatre axes, tous mentionnés dès l'incipit :

À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on *ne* pouvait *rien* au désastre de notre rencontre. *Si j'avais su*, comme *on* dit la plupart du temps *sans* dire ce qui aurait dû être su au juste, et *sans* comprendre que savoir à l'avance provoque le pire, *si* on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux de mes rivales qui m'attendaient au tournant et *si* l'année de ma naissance on avait pu calculer que plus *jamais* tu *ne* me sortirais de la tête depuis Nova... Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t'ai aimé tout de suite *sans* réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans, *sans* penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie, mais que tu *ne* serais *peut-être pas* là pour me voir mourir. Quand on s'est mieux connus, c'est devenu un problème; entre nous, il y avait l'injustice de ton avenir. (F., p. 7, nous soulignons).

Quatre éléments sont repris en boucle par Nelly tout au long du récit : la rencontre avec son amant français à Nova<sup>177</sup>, les rivales<sup>178</sup>, les cartes de tarot de la tante<sup>179</sup> et l'âge de la narratrice<sup>180</sup>. Dès le départ, l'auteure met en place les piliers de son récit : l'amour, la jalousie, l'erreur de sa naissance<sup>181</sup> et la mort. Le premier élément agit comme point de fuite pour les trois autres : la relation amoureuse passée, vécue comme un acte manqué, est

<sup>177</sup> F., p. 7(2), 8, 11, 13, 18, 19, 21, 30, 31, 32, 36, 37, 63, 134, 147, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 172, 175, 176, 178(2), 195, 197(3), 200, 203(2).

<sup>178</sup> F., p. 7, 10, 14, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 36, 48, 59, 63, 83, 96, 114, 129, 130, 135, 195, 201.

<sup>179</sup> F., p. 7, 12, 16, 21, 29, 34, 37, 40, 44, 45, 48, 52, 67, 80, 87, 128, 154, 160, 161, 162, 163, 193.

<sup>180</sup> F., p. 7, 13, 14(4), 15, 34, 126, 143, 158-159, 148, 197, 202, 205. Les mentions propres à l'âge de la narratrice convoquent deux périodes bien précises, soit celle où la narratrice avait quinze ans, et celle, ultérieure, où elle aura trente ans. Les deux moments sont associés à la mort : à quinze ans, la narratrice fixe son suicide pour le jour de ses trente ans (F., p. 13).

<sup>181</sup> Les tarots de la tante ne renvoient jamais au futur de la narratrice. À plusieurs occasions, Nelly mentionne l'idée selon laquelle sa naissance est passée inaperçue aux yeux de Dieu. Elle n'est pas visible sur aucune des cartes de tarot parce qu'elle n'aurait pas dû naître.

sans cesse revisitée et réactive les trois autres points qui étaient déjà présents chez la narratrice avant sa rencontre avec le Français — sentiment de rivalité envers les autres femmes, impression d'erreur sur sa personne et pulsions de mort dirigées contre elle-même —, tous intrinsèquement liés à un fort sentiment d'insécurité. L'effet d'une spirale polyphonique, provoqué par l'enchevêtrement confus des souvenirs et des pronoms, aspire le lecteur, dès l'incipit, et recrée la sensation d'étouffement vécue par la narratrice.

C'est avec une parole mal assurée que la narratrice entame son récit : la première marque de subjectivité du texte est annihilée par un « on » qui vient voiler l'identité de la jeune femme. D'autres signes, comme les « si » et le « peut-être », sont également révélateurs de l'incertitude du personnage féminin. La présence d'un « on » inclusif, dans les expressions « si on avait pu lire dans les tarots de ma tante » et « si l'année de ma naissance on avait pu calculer », donne l'impression que Nelly s'adresse à un narrataire confident<sup>182</sup>. Ce dernier, contraint à réentendre, de manière répétée, le discours de la jeune femme, se retrouve, lui aussi, prisonnier de la spirale. L'ordre des chapitres, que Nelly n'a pas cru bon de titrer, témoigne du dérèglement général de la structure, les différentes sections pouvant être lues en désordre sans en modifier le sens. La lecture de ce récit saccadé permet, à un deuxième niveau, de se représenter les différentes rencontres ayant eu lieu entre Nelly et ce narrataire. Cette dernière lui raconterait des pans de son récit dans un ordre aléatoire au gré des occasions qui se présentent, au gré de ce qui lui parvient, par bribes, du flux de sa mémoire.

---

<sup>182</sup> Nelly avoue que sa lettre testamentaire n'est pas réellement adressée à son ancien amant : « parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi » (F., p. 69).

Les multiples marques de négation, notamment avec le « sans », le « rien » et le « pas » font, quant à elles, état du vide laissé par l'amant dans la vie de Nelly, qui doit vivre sa vie en négatif. La protagoniste portera le deuil de cette relation jusqu'à sa mort, contrainte à voir et revoir l'homme dans son esprit puisque « jamais plus [il] ne [lui sortira] de la tête [dit-elle] » (F., p. 7). Ces marques stylistiques convoquent la douleur du souvenir conjugué à celle d'un avenir impossible, la mort pouvant seule mettre fin aux tourments du personnage. Tout est répété, encore et encore, parce qu'il n'y a pas de possibilité de progression. La femme reste prisonnière de ses souvenirs et d'une situation (stéréotypée) de laquelle elle ne peut s'échapper.

## **2.2. Étude des perspectives en alternance dans *À ciel ouvert***

Dans *À ciel ouvert*, les perspectives en alternance exemplifient la solitude du personnage féminin. Sa dépendance au désir de l'homme est si importante que la femme se retrouve isolée en son absence. Le lecteur suit, à tour de rôle, l'histoire de Julie et de Rose par un narrateur omniscient à focalisation variable. Comme le lecteur ne peut prendre en compte les deux points de vue en simultané dans le corps du texte, mais bien de celui d'une seule femme à la fois, un effet de distance établie entre les personnages féminins est ressenti à la lecture.

Les femmes, bien que semblables — à preuve tous les référents au même, au semblable et au miroir dans le texte —, ne s'unissent pas par quelques procédés d'alliance ou d'esprit de corps. Au contraire, leurs similitudes n'inspirent qu'un « vif dégoût » (ACO, p. 173) et ne servent qu'à renforcer un esprit de compétition où chaque femme est perçue

comme la rivale de l'autre. Les chapitres — ou sections<sup>183</sup> —, par une alternance de focalisation, recréent l'isolement ressenti par les femmes. Les premiers changements de focalisation sont d'ailleurs révélateurs en ce sens. Le relai de perspective s'effectue, au nombre de cinq fois, à la suite d'un contact avec une rivale<sup>184</sup>. Le lecteur passe d'une focalisation sur Julie, à Rose, à Julie, à Rose, à Julie pour revenir à Rose. Le premier relai s'effectue après la rencontre entre Julie et Rose sur le toit de l'immeuble du Plan B (ACO, p. 55). Le deuxième suit le coup de fil de Rose à Julie qui souhaite la rencontrer pour lui faire partager une idée de sujet pour un documentaire (ACO, p. 79). Le troisième et le quatrième interviennent après l'incident où Rose surprend Charles au lit avec Julie (ACO, p. 105, 139). Enfin, le dernier relai s'effectue à la suite de la rencontre entre Julie et une ancienne flamme de Steve Grondin<sup>185</sup> (ACO, p. 175). Dans tous les cas, la femme donne l'impression de s'effacer et de remettre en jeu sa focalisation devant une autre femme. Alors qu'un sentiment d'infériorité semble réactivé, la femme cesse de briller, voire d'exister au contact d'une adversaire mal venue, disparaissant derrière un procédé narratif.

Le changement de perspectives permet également au lecteur d'observer certaines divergences dans les propos rapportés rendant compte de cette compétition féminine obsédante. Dans un jeu de cacher/dévoiler, la femme tend à taire certaines informations

---

<sup>183</sup> Un chapitre peut contenir deux ou plusieurs focalisations différentes.

<sup>184</sup> Les autres changements de perspectives qui suivent pourraient également faire l'objet d'une étude que nous ne pouvons approfondir ici. Mentionnons qu'à partir du moment où Rose souhaite réaliser une vaginoplastie, les changements de perspectives s'accroissent à un rythme frénétique. Les points de vue des femmes se conjuguent à celui de Charles qui s'ajoute au tableau, discours entrecoupés qui créent un effet de vitesse. Tout est accéléré en vue du moment final, point culminant où Rose dévoile son sexe d'enfant, le Sexe qui subjuguera Charles au point de le faire tomber — littéralement. L'effet provoqué par l'enchaînement rapide des perspectives sous-tend la mort prochaine du personnage masculin, mécanisme à rebours qui est enclenché contre lui dès que Rose décide de réaliser son ultime opération.

<sup>185</sup> Il s'agit d'un ancien amant de Julie.

que sa rivale révèle au changement de focalisation suivant. À titre d'exemple, prenons la scène d'ouverture où Rose se présente à Julie sur le toit de l'immeuble du Plan B. Dans la version de Julie, Rose vend la personnalité de Charles avec plus d'insistance, y joignant une description physique, « [g]rand, blond » (ACO, p. 18), qui est absente de la version de Rose : « Il est photographe » (ACO, p. 50). Le retrait d'une information relative au physique de Charles, dans la version de Rose, la rend moins condamnable par rapport aux événements qui vont suivre. Dans sa version, elle présente Charles de manière générique, alors que, dans celle de Julie, elle le rend attirant, désirable pour sa rivale. Que Julie développe une liaison avec Charles semble presque une suite logique, mais l'est beaucoup moins dans celle de Rose.

Au moment où Julie remarque l'opération de Rose sur ses lèvres et lui en fait part, le même procédé narratif peut être observé. Dans la version de Julie, cette dernière félicite Rose pour la chirurgie réussie, « [elles] sont magnifiques » (ACO, p. 80), ce qui n'est pas le cas dans la version de Rose où cette information a été soigneusement retirée : « Qui t'a retouché les lèvres ? » (ACO, p. 132) La formule de politesse enlevée, il ne fait plus aucun doute que l'intention de Julie était de blesser Rose, qui se sent « trahie, déjouée » (ACO, p. 132). Le deuxième point de vue place Rose dans une position victimisante, propre à susciter l'empathie, effet moins ressenti à la lecture de la première version.

Ce qui est perceptible à l'*elocutio* se retrouve à un niveau supérieur, dans la *dispositio* du texte, suivant l'affirmation de Barthes selon laquelle « une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, qu'elles qu'en soient les

substances et les dimensions<sup>186</sup> ». De nombreuses ellipses font écho à ce jeu du cacher/dévoiler. À titre d'exemple, la scène où Rose surprend Charles et Julie au lit sera abondamment explicite dans la version de Rose (ACO, p. 136-137), alors qu'à peine mentionnée dans la version de Julie : « quand ils avaient été surpris par Rose » (ACO, p. 102). L'ellipse — ou plutôt la paralipse au sens où l'entend Genette<sup>187</sup> — reprend, sur le plan formel, la rivalité féminine déployée dans le langage et l'extrapole, par une combinaison réalisée sur l'axe vertical, aux séquences du texte, système de sens qui se déploie et passe « d'un niveau à l'autre<sup>188</sup> », et qui exemplifie la compétition dans laquelle les personnages féminins sont engagés, voire enfermés.

### 2.3. Étude sur les analepses dans *Paradis, clef en main*

Dans *Paradis, clef en main*, nous nous intéresserons particulièrement à l'ordre — ou plutôt au désordre — du discours par la multiplication d'analepses au sein du texte. Ces nombreux retours en arrière, comme « évocation[s] après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve<sup>189</sup> », envahissent le récit-cadre pour donner toute la place aux souvenirs, à ceux, du moins, douloureux. Le personnage d'Antoinette rejoint en cela la définition de Sigmund Freud sur les personnes atteintes de trauma, les décrivant comme des êtres tellement « fixés à un segment déterminé de leur passé, qu'ils ne savent pas s'en dégager et que, pour cette raison, ils sont rendus étrangers au présent et à

<sup>186</sup> Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 171.

<sup>187</sup> « Le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée. » (Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 93. L'auteur souligne.) L'auteur évoque l'intention dissimulée derrière la paralipse, définissant cette dernière comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté. » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 44).

<sup>188</sup> Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 174.

<sup>189</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 82.

l'avenir<sup>190</sup> ». Refusant de considérer le présent et d'envisager un avenir, Antoinette demeure un personnage prostré dans son lit d'hôpital duquel elle ne souhaite pas sortir, « parce que la vie est une punition, parce que chaque jour est un jour de trop ». (PCM, p. 9) Antoinette se retrouve dans l'incapacité de se relever à la suite d'une épreuve, l'esprit fixé en quelque sorte, sur un évènement antérieur. Or, la narratrice n'est pas concentrée sur un seul évènement traumatique, mais bien sur plusieurs, comme nous le verrons.

Différentes analepses portent sur un même évènement central alors que d'autres, n'y sont pas rattachées. Nous diviserons donc les analepses en fonction de ces spécificités; d'abord, les analepses relatives aux épreuves personnelles subies par Antoinette par son contact avec l'entreprise Paradis, clef en main<sup>191</sup>, ensuite, toutes les autres analepses qui ne font pas partie du premier groupe.

Si les analepses concernant le passé d'Antoinette avec l'entreprise Paradis, clef en main — qui constituent près de la moitié du récit — servent à éclairer la condition présente de la narratrice, notamment les raisons ayant mené à sa paraplégie, le second groupe d'analepses renferme, pour sa part, ce mélange de honte et de mort si prégnant dans le discours féminin. Ainsi, une analepse décrit la double honte ressentie par Antoinette comme suite au port d'un chandail jaune fluo — moqueries à l'école et nudité non souhaitée devant l'oncle Léon —, alors que les autres portent sur la mort : le suicide du fils

<sup>190</sup> Sigmund Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1999, p. 349.

<sup>191</sup> Les autres références à l'entreprise Paradis, clef en main n'y sont pas incluses. Par exemple, le suicide de Léon orchestré avec la compagnie Paradis, clef en main n'en fait pas partie puisqu'il ne s'agit pas d'une expérience vécue personnellement par la narratrice Antoinette (PCM, p. 152).



de Monsieur Paradis, détaillé un peu plus loin dans le récit, l'influence de Léon dans le développement des idées suicidaires de sa nièce, la tentative de suicide d'Antoinette lorsqu'elle avait quatorze ans, ses ébauches de suicide dès son plus jeune âge, le suicide de Léon organisé par Paradis, clef en main et celui d'autres encore, lus dans les journaux.

La narratrice déleste son esprit d'un poids moral en livrant des bribes de son passé, dans un procédé propre à la Confession. Cette pratique, rendue populaire par Augustin d'Hippone (saint Augustin), reste profondément liée à la culture religieuse comme l'explique Gaëlle Jeanmart :

C'est déjà à mon sens avec Augustin, avec ces premières « confessions », que s'impose sous la forme d'une contrainte religieuse cette injonction que Foucault dit être « si particulière à l'Occident moderne (...) la tâche, quasi infinie, de dire, de se dire soi-même et de dire à l'autre, aussi souvent que possible ». <sup>192</sup>

Antoinette suivra cette pratique chrétienne <sup>193</sup> qui consiste à tout dévoiler, à confesser les fautes commises avec commisération pour se soulager la conscience avant l'arrivée du Jugement dernier : « Je suis couchée, mais je ne suis pas une tombe. Je révèle tous les secrets que je ne veux pas emporter avec moi, quand la vraie mort viendra, et c'est à haute voix que je le fais. Bientôt sur tous les toits » (PCM, p. 17). Elle répète, un peu plus loin dans son récit, le même type de pensées : « Ma dette n'est pas honorée, pas encore, je dois continuer à parler, à raconter » (PCM, p. 189). Dans une compulsion à tout dire, la

<sup>192</sup> Gaëlle Jeanmart, « Genèse de la confession : la découverte de la conscience de soi comme mauvaise conscience », *Horizons philosophiques*, vol 10, n° 1, 1999, p. 73, [En ligne], <http://www.erudit.org/revue/hphi/1999/v10/n1/801108ar.pdf> (Page consultée le 2 février 2015), citant Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976, p. 29.

<sup>193</sup> Les allusions à la religion sont nombreuses dans l'écriture. Le titre, à lui seul, convoque ce double sens, par le choix du terme « paradis ». La résurrection est également évoquée de manière explicite pour expliquer le goût de vivre de la protagoniste à la suite de sa tentative de suicide : « Une affaire christique. D'être revenue d'entre les morts m'a transformée. Je suis une autre personne, je suis une autre que moi. » (PCM, p. 150-151).



narratrice se repent de ses actes passés — tentatives de suicide, affiliation avec la compagnie Paradis, clef en main, agressivité envers la mère —, l'aveu devenant le moyen pour la narratrice de se racheter aux yeux de Dieu, mais surtout auprès de sa mère, principal destinataire de son repentir : « Ma souffrance morale à moi, elle s'écrit au fur et à mesure au plafond qui me surplombe de son omniscience. En quelque part, c'est à ma mère qu'elle s'adresse » (PCM, p. 19).

Le recours aux analepses par la narratrice sert, chaque fois, à se débarrasser d'une honte envers soi et envers ses actions, de même qu'il réactualise la référence d'un féminin emprisonné dans son passé, fragile et tourné vers des pulsions de mort, d'anéantissement de soi.

### 3. L'effet-miroir

*La honte d'être mal partout et jusque dans le sommeil, jusque dans les rêves où tout se rejoue en miroir.*

Nelly Arcan, *Burqa de chair*

L'écriture de Nelly Arcan instaure des réseaux de significations d'un livre à l'autre par le recours, notamment, à des personnages et à des thématiques semblables. Nous nommons ce procédé l'effet-miroir. Ainsi, les personnages féminins appellent les ressemblances, si bien que chacun pris individuellement renvoie à la multitude, et que tous réunis, dans un sentiment de rivalité et de compétition, exemplifient la solitude dans laquelle chacun est confiné. Nous pouvons alors parler du phénomène de la femme-pluriel, procédé par lequel, dans une sorte de symbiose non désirée avec les autres membres du sexe féminin, la femme en vient à vivre des expériences non pas uniques et originales, mais bien déjà vécues par d'autres, en répétition.

### 3.1. La femme-pluriel

Le symbole du miroir est déployé dans les écrits de Nelly Arcan, chaque femme étant la copie de la suivante, ayant recours aux mêmes artifices et retouches pour se transformer, voire traversant les mêmes épreuves. Nelly traversera un parcours similaire à celui du personnage d'Annie, dont elle volera le partenaire. En plus de partager un même style vestimentaire, Nelly aura la même tendance à l'effacement au contact de son amant, passant comme Annie des soirées entières dans les clubs sans qu'il ne lui adresse la moindre parole. Le même son rauque s'échappe de sa bouche, en apprenant la rupture amoureuse, la forçant même à s'arrêter en constatant que « ce hurlement avait déjà eu lieu [une répétition] implacable [qui] m'a fait taire une fois pour toute » (F., p. 137). Les deux femmes partagent une douleur qui ne peut être exprimée par la parole et régressent au stade de l'infans, à l'époque où le nourrisson n'a pas encore accès à la parole, à la conscience de soi. Jacques Lacan relie la parole à un acte matériel : « La parole en effet est un don de langage, et le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps<sup>194</sup> ». Le cri fait état d'une régression majeure dans le cas des deux femmes qui, perdant « corps », nécessiteront du temps pour se remettre du poids de cette rupture<sup>195</sup>. L'écriture constituera un moyen pour exorciser — ou pour se remémorer — cette pénible expérience, toutes deux choisissant d'envoyer une lettre à cet ancien amant.

Julie ne cachera pas avoir vécu les mêmes difficultés amoureuses que rencontre Rose.

Elle remarquera, elle aussi, cette tendance à la répétition :

<sup>194</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 183.

<sup>195</sup> Nous ne savons pas ce qui advient du personnage d'Annie par la suite, mais celui de Nelly ne semble jamais s'en remettre, annonçant son suicide, à la fin du livre, pour le lendemain.

Comme Rose, elle [Julie] avait vu la saloperie d'une autre raser sa vie. Il lui semblait que les histoires étaient destinées à se répéter en voyageant d'une existence à l'autre, que chaque femme était fatalement la salope d'une autre femme. (ACO, p. 75)

Les femmes sont liées dans leur souffrance sans pour autant partager de complicité. « [S]alope » s'ajoute à d'autres insultes, comme « chienne », ou encore « truie », rencontrées dans les trois livres pour qualifier l'autre femme, la rivale.

L'effet-miroir n'est, en effet, pas recherché par les personnages féminins. La ressemblance avec la mère, notamment, sera critiquée. Rose reproche à sa mère Rosine de lui avoir donné un prénom calqué sur le sien, acte perçu comme un sacrifice de son identité. Rose doit reconnaître partager en plus les mêmes aspirations professionnelles que sa mère et ses dispositions physiques :

Elle [Rosine] avait fait de Rose un double d'elle-même, lui avait indiqué le chemin de la mode en l'incitant à faire comme elle de la couture, en lui montrant les rudiments du métier. Rose était collée à sa mère par son prénom mais aussi par le corps ; comme sa mère, elle était faite en poire, petite et sans poitrine, étroite d'épaules au bassin large [...]. (ACO, p. 127)

La mère reste collée à sa fille, jusqu'à l'imprégner totalement. Le même procédé se remarque dans le récit d'Antoinette, où elle ne forme plus qu'un avec sa mère : « Ma mère et moi, on forme un couple de siamoises. [...] On forme un couple comme un tronc bicéphale à sens unique : le sien, à elle » (PCM, p. 21). Karine Gordon-Marcoux, qui a analysé *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, utilise l'expression « moi-peau » de Didier Anzieu pour expliquer cette symbiose entre la mère et la fille, une « sorte de peau commune entre la mère et l'enfant qui forme le moi-peau, mais qui doit nécessairement s'effacer

lorsque l'enfant grandit afin qu'il devienne un être complet<sup>196</sup> ». L'emprise maternelle est si grande, dans ces cas-ci, que le moi-peau ne disparaît pas et empêche la formation du sujet féminin. La femme reste imbriquée dans le corps de la mère.

La femme est plurielle au sens où elle n'apparaît pas dans son individualité, mais toujours en rapport à d'autres femmes, sorte de miroir réfléchissant qui multiplie les correspondances. Par un criant manque d'estime en elle-même, la femme préfère souvent copier la personnalité ou les expériences d'une autre femme. Bien que ce lien avec d'autres soit ouvertement critiqué par la femme elle-même, il semble qu'elle ne puisse agir autrement, rassurée de ne pas être totalement *seule* dans sa quête de séduction, de distinction.

---

<sup>196</sup> Karine Gordon-Marcoux, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, Maman ! de Mō Singh*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 14, [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/4496/1/M12364.pdf> (Page consultée le 24 janvier 2014).

## CONCLUSION

Nous avons tenté, dans ce mémoire, de mettre en relief et d'expliquer les rapports de domination entre les sexes. Le concept de stéréotypie nous a, entre autres, permis d'explorer deux avenues possibles dans l'écriture de Nelly Arcan. D'une part, nous avons vu que le recours aux stéréotypes sociaux place la femme dans une posture de soumission. La femme arcanienne est assujettie au sens où l'entend Judith Butler, dans son ouvrage *Vie psychique du pouvoir*, c'est-à-dire :

voué[e] à rechercher la reconnaissance de sa propre existence selon des catégories, des termes et des noms qu'[elle] n'a pas [elle-même] conçus [...] cherch[ant] le signe de sa propre existence en dehors d'[elle-même], dans un discours qui est à la fois dominant et indifférent.<sup>197</sup>

La femme se représente aux moyens de termes péjoratifs, véhiculés dans l'imaginaire social : la poupée, la folle et la femme-larve. Par le fait même, elle échoue à s'affirmer en

---

<sup>197</sup> Judith Butler, *Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, op. cit., p. 47.

dehors de ces stéréotypes aliénants. Le choix de se rallier (par le corps) aux filles en série l'empêche ainsi de développer le sentiment d'être singulière et originale.

D'autre part, la stéréotypie comme procédé linguistique et formel recrée, par un effet de répétition déployé dans les textes, l'impression que la femme est prisonnière de son état et que sa situation douloureuse est amenée à se répéter et à être réactivée par le souvenir, sans possibilité d'amélioration ou de dépassement, sentiment ressenti d'autant plus fort par la présence d'autostéréotypie. La multiplication des marques d'incertitude sur le plan du langage fait état de la fragilité de la femme et de sa difficulté à s'affirmer. La structure des récits, construite sur une alternance entre présent et passé, évoque sa tendance à se replier sur elle-même pour réactualiser certains moments douloureux de son passé. La femme est représentée comme un être dominé, asservi, qui se soumet à un Autre masculin.

Bien que l'homme se retrouve en position de pouvoir face à la femme, nous ne pouvons affirmer qu'il brutalise cette dernière ou qu'il la force à se comporter de cette manière en société (à multiplier les chirurgies, les produits cosmétiques ou encore les séances de sport). Sacrifier sa féminité, comme Rose, sur une table d'opération, n'est pas une requête de l'homme. Il semble que la femme s'impose elle-même ce type de contraintes par son *besoin* de séduire. La femme accepte tout, croyant qu'elle excitera davantage l'homme en agissant de la sorte. La crainte sous-jacente de perdre son amant, au profit d'une rivale, est sans doute ce qui peut le mieux expliquer sa nature passive et dévouée — notons toutefois quelques crises de jalousie. Les préférences d'un homme en matière de sexualité — les goûts particuliers de Charles en sont un bon exemple — ne justifient en rien

la nature des actes commis par la femme : c'est plutôt le manque d'estime envers elle-même qui l'encourage à se taire.

À la lumière de cette étude, il nous apparaît maintenant que la définition de la stéréotypie doit être élargie. La stéréotypie était, par essence, reléguée à l'ordre du multiple ou du collectif (comme schèmes sociaux ou encore répétitions narratives). Il nous semble maintenant que la stéréotypie peut, par ailleurs, constituer une marque d'intériorité. Chez Arcan, les personnages féminins sont amenés à se *modeler personnellement* sur des images collectives (poupée, folle, femme-larve), plutôt que de tenter de s'en éloigner. La stéréotypie formelle, du même ordre, apparaît comme un moyen stylistique pour recréer les sentiments de doute et de vulnérabilité chez les femmes (sur le plan individuel). Cette ambivalence repose sur un mince fil dans l'écriture d'Arcan, et recrée cette tension entre intérieur et extérieur, évoquant la pression vécue par les femmes au quotidien. En ce sens, nous pourrions affirmer que la stéréotypie, au sens large, revêt, chez Arcan, des traits proprement féminins et est, en cela, redéfinie comme un concept-clé, comme l'essence même de la psychologie féminine.

Plusieurs ont voulu voir en Nelly Arcan et en ses personnages la matérialisation de la femme engagée et révoltée, qui parlait pour *révéler*, pour *renverser* les inégalités entre hommes et femmes. Or, les personnages féminins chez Arcan sont passablement soumis au phallocentrisme, présentés dans une posture propre à l'essoufflement, voire à l'inaction, et non au combat. Sans doute que le scandale provoqué par *Putain* à sa sortie n'est pas étranger à cette perception, ni tout le discours médiatique qui en a découlé. Le fait est que

la femme, telle que conçue chez Arcan, est prisonnière de contraintes physiques et psychologiques — en grande partie alimenté par les médias de masse (les magazines, la télévision, la publicité, la littérature, etc.). Replacer cette information uniquement dans un contexte d'agentivité serait, pour nous, une erreur. Le langage féminin est paralysé par les rapports de domination qui l'enserrent un peu plus chaque jour.

Nous nous détournons en cela de l'idée selon laquelle Nelly Arcan dénoncerait les rapports inégaux entre les hommes et les femmes pour proposer, entre autres, une libération de la femme sur le plan esthétique dans ses œuvres. La femme n'est jamais présentée autrement que comme un être dominé dans ses écrits, sujette à des pulsions de mort qui l'enjoignent à disparaître plutôt que d'agir pour transformer sa situation. Nous croyons plutôt que l'auteure — et, par extension, ses personnages féminins — est elle-même prise au piège de cette idéologie dominante masculine et que ses œuvres, en ce sens, reproduisent et perpétuent des rapports de domination entre les sexes. C'est peut-être ce qui est profondément choquant dans la lecture des œuvres d'Arcan et qui est à même de nous bouleverser : le constat cruel d'une impossibilité d'agir chez les femmes, quand ce n'est pas, ultimement, un total abandon de leur part.

Le rôle des médias, notamment, est formateur dans l'élaboration de la personnalité féminine, de même que tous les discours stéréotypés qu'ils retransmettent dans l'espace public. La femme absorbe ces différents discours et s'en nourrit pour construire sa vision du monde et d'elle-même. L'étude des institutions, telles que présentées dans les œuvres d'Arcan, nous permettrait assurément de mieux appréhender ce problème, à savoir la réelle



responsabilité de la société dans la reproduction des stéréotypes et autres discours sur la femme, notamment en ce qui a trait à son sentiment d'être assujettie.

Trois institutions majeures ou appareils idéologiques d'État — pour reprendre les mots d'Althusser — présents dans les écrits de Nelly Arcan mériteraient davantage de réflexion : l'appareil idéologique d'État religieux, de la famille et de l'information. Ces trois appareils apparaissent en déconstruction chez Arcan, tous subissant plus ou moins les revers de la Révolution tranquille ayant eu cours au Québec dans les années 1960.

L'appareil idéologique d'État religieux est sans doute celui qui s'est le plus transformé au Québec depuis 1960. L'excessivité du pouvoir de l'Église catholique a mené à un retour du balancier des plus extrêmes. En une décennie ou presque, l'État se laïcise et l'Église est dépouillée de ses fonctions scolaires et relatives aux soins de santé. Plus de cinq décennies plus tard, le pouvoir clérical au Québec est plus faible que jamais. Son influence se fait peu sentir, mais sa mémoire reste latente dans l'imaginaire collectif :

Ainsi le catholicisme culturel est-il un élément de la personnalité modale québécoise. Il est une sorte de culture primordiale où n'est pas exclu le lien à l'Église qui l'a façonnée bien qu'on y ait peu d'attachement, notamment à l'égard de son encadrement institutionnel. *Je dirais que c'est un catholicisme de référence plutôt que de réelle appartenance.* Référence à l'origine commune d'un peuple de baptisés, à l'héritage familial fait de croyances et de valeurs chrétiennes, au patrimoine collectif, elle comprend un répertoire, un lexique, des rites, des symboles et plus profondément des attitudes de foi, de charité et d'espérance, tout cela transposé sur le terrain séculier. Mais c'est un catholicisme en déficit d'appartenance au complexe organique et intégral des croyances et des pratiques officiellement proposées, aux consignes et aux lieux d'Église, aux interactions entre les membres des communautés instituées<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> André Charron, « Catholicisme culturel et identité chrétienne », dans Brigitte Caulier, *dir.*, *Religion, sécularisation, modernité. Les expériences francophones en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 168. Nous soulignons.

La culture religieuse est inscrite dans la formation de l'identité québécoise, d'où le sentiment de vide ressenti par plusieurs catholiques à son retrait expéditif de la sphère publique et privée. L'héritage chrétien, sans disparaître complètement, sert surtout aujourd'hui à marquer le passage de certains rites et coutumes<sup>199</sup>. Or, Nelly Arcan reprend différents discours ou même différents personnages empruntés à la religion dans ses écrits. Les personnages féminins, notamment, réemploient ces références pour magnifier un Autre masculin, transformé en sujet messianique (le porteur de la Parole dans *Folle*, l'élu dans *À ciel ouvert* et le Christ dans *Paradis, clef en main*). Les symboles religieux sont, dès lors, repris au service d'une glorification du masculin et témoignent de l'assujettissement de la femme à son égard.

Le modèle de la famille se libère à son tour rapidement des contraintes qui lui étaient jusqu'alors imposées par l'Église. Les unions libres, l'accessibilité à la contraception et la légalisation du divorce, entre autres, provoquent une instabilité des structures familiales telles que nous les connaissons aujourd'hui. Nous pouvons observer une graduelle fragilisation des liens familiaux. Ce thème est d'ailleurs exploité dans les écrits d'Arcan : les femmes ne parlent plus ou presque à leur famille, voire cherchent à s'en distancer le plus possible. Bien souvent, elles optent pour un nouveau modèle familial rétréci : celui du couple amoureux. L'homme aimé acquiert alors une importance capitale,

---

<sup>199</sup> Charles Taylor, à propos du « dépouillement des dieux » observé en Europe, notamment en France, ne peut s'empêcher de remarquer notre recours à l'Église lors d'événements importants comme la naissance, le mariage et la mort : « Il s'agit de tournants importants de nos vies, et nous voulons les signaler comme tels ; nous voulons ressentir qu'il s'agit de moments particuliers, solennels. Nous parlons donc de "donner de la solennité" à un mariage. Nous l'avons toujours fait en liant ces moments avec le transcendant, le plus haut, le saint, le sacré. C'est ce qu'ont fait les religions pré-axiales. Mais la clôture de l'immanence crée un vide. Bien des gens qui n'ont plus de lien ou d'affinité avec la religion continuent d'employer le rituel de l'église pour ces rites de passage. » (Charles Taylor, *L'âge séculier*, Montréal, Boréal, 2011, p. 543-544).

voire démesurée : toutes (Nelly, Rose et Julie) se soumettent, de manière plus ou moins grande, à ses moindres volontés.

Comme dernière instance, l'appareil idéologique d'État de l'information connaît aussi de nombreuses modifications. Alors que plusieurs considèrent la publication du magazine *Playboy*, dans les années 1960, comme « la porte d'entrée des représentations de la sexualité dans la sphère publique et les médias<sup>200</sup> », c'est l'arrivée d'Internet, quelques décennies plus tard, qui sonne « l'âge d'or de la pornographie dans la dernière décennie du vingtième siècle<sup>201</sup> ». Jamais l'influence des médias n'a-t-elle été aussi importante<sup>202</sup>. La multiplication des plateformes (radio, presse, littérature, télévision, affichage, internet et cellulaire) où se procurer de l'information en est l'exemplification même. Or, jamais n'a-t-on autant été exposés à du contenu à teneur sexuelle :

Porn is no longer something situated at the boundaries of the public : on the contrary, it is manifest in mainstream publicity, media and (semi)public spaces of various kinds — from wax museums to convention centres, newspapers, magazines, television and department stores<sup>203</sup>.

La publicité, qui constitue le support médiataire par excellence pour véhiculer nombre de messages, nous impose chaque jour des milliers de représentations. Il serait donc naturel d'affirmer que ces images ou représentations affectent — jusqu'à un certain point — les

<sup>200</sup> Catherine Dumais, *Les représentations de la sexualité dans les médias québécois de langue française et les technologies d'information et de communication : vers une culture du striptease?*, Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise, 2006, p. 44, [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/1858> (Page consultée le 26 juin 2015).

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>202</sup> « Selon Francine Descarries, le pouvoir d'influence des médias est aujourd'hui comparable à celui détenu par la religion au Québec ». (Le Conseil, *Le sexe dans les médias : obstacles aux rapports égaux*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2008, p. 28, citant Francine Descarries, *Et pourtant, je les ai élevés « pareils »*, Communication présentée pour le Conseil du statut de la femme, octobre 2006).

<sup>203</sup> Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen et Laura Saarenmaa, *Pornification*, Oxford / New York, Berg, 2007, p. 7.

individus qui y sont exposés de manière quotidienne, modifiant leur manière de penser et de se présenter en société. Le rôle joué par les médias dans la diffusion de l'idée reçue selon laquelle la femme doit correspondre à une poupée qui « d[oit] susciter et satisfaire le désir de l'homme, et ce, à un âge toujours plus jeune<sup>204</sup> » est questionné dans les écrits d'Arcan. Les personnages féminins subissent l'influence cruelle de la comparaison et seront prêtes à beaucoup pour obtenir un physique convoité.

À la lumière de ce qui vient d'être esquissé, nous croyons qu'une analyse plus approfondie de ces trois appareils idéologiques d'État viendrait compléter notre étude sur l'assujettissement de la femme. Les œuvres d'Arcan constituent en cela les *reflets* d'une lutte bien réelle entre féminin et masculin, perceptible à plus grande échelle dans le corps social.

---

<sup>204</sup> Le Conseil, *op. cit.*, p. 91.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. ŒUVRES ÉTUDIÉES

Arcan, Nelly, *Folle*, Montréal, Seuil, coll. « Points », 2004, 222 p.

Arcan, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 276 p.

Arcan, Nelly, *Paradis clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, 224 p.

### II. ÉTUDES SUR NELLY ARCAN

Beaudoin, Marie-Hélène, « *La représentation de l'infidélité dans le nouvel ordre amoureux : une étude de sept romans québécois contemporains*, Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2010, 115 p. [En ligne] <http://search.proquest.com.biblioproxy.uqtr.ca/pqdtft/docview/804603207/C8A49B01FE7D4665PQ/8?accountid=14725> (Page consultée le 30 janvier 2014).

Boisclair, Isabelle, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 71-82, [En ligne], <http://www.erudit.org.biblioproxy.uqtr.ca/revue/globe/2009/v12/n2/1000707ar.pdf> (Page consultée le 11 septembre 2013).

Bouchard, Valérie, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2007, 114 p., [En ligne], <https://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/27504> (Page consultée le 22 janvier 2014).

Bourassa-Girard, Élyse, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divise*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 122 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/5866> (Page consultée le 12 janvier 2014).

Brochu, André, « Quand l'amour fait (big) bang », *Lettres québécoises*, n° 117, 2005, p. 17-18, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/37022ac> (Page consultée le 4 janvier 2014).

Dion, Katherine, *Mères absentes, filles troublées : Borderline de Marie-Sissi Labrèche et Putain de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, 105 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/3888/1/M11678.pdf> (Page consultée le 11 septembre 2013).

Delvaux, Martine « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, coll. « Continuum Literary Studies », London & New York : Continuum, 2006, p. 53-63, [En ligne], <http://web.b.ebscohost.com.biblioproxy.uqtr.ca/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzIyNjk2OF9fQU4l?sid=d4c48bc2-3918-4fb5-8f63-918bd3ab652c@sessionmgr198&vid=1&format=EB&rid=1> (Page consultée le 31 janvier 2014).

Doucet, Virginie. « *La femme-enfant* » suivi de *L'autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2007, 134 p. [En ligne] <http://search.proquest.com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/304765443?accountid=14725> (Page consultée le 30 janvier 2014).

Dugas, Marie-Claude, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal, 2011, 115 p., [En ligne], [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4753/dugas\\_marie-claude\\_2010\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4753/dugas_marie-claude_2010_memoire.pdf?sequence=2) (Page consultée le 17 septembre 2013).

Gheno, Marine, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond* vol. 3, n<sup>os</sup> 1-2, 2013, p. 123-139, [En ligne], <http://www.canada-and-beyond.com/index.php/canada-and-beyond/article/view/42> (Page consultée le 23 janvier 2014).

Gleize, Mélanie, « Reine », *Spirale*, n<sup>o</sup> 204, 2005, p. 56-57, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/18435ac> (Page consultée le 25 janvier 2014).

Gordon-Marcoux, Karine, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, Maman ! de Mö Singh*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/4496/1/M12364.pdf> (Page consultée le 24 janvier 2014).

Havercroft, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », In *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, dir., Julie Rak, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

Hovington, Marie-Michelle, *Histoire d'une douleur : la mort à l'œuvre dans les récits autofictionnels de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 125 p., [En ligne] <http://search.proquest.com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1399595297?accountid=14725> (Page consultée le 30 janvier 2013).

Joseph, Sandrina, « En pièces détachées », *Spirale*, n<sup>o</sup> 219, 2008, p. 49-50, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/16994ac> (Page consultée le 4 janvier 2014).



Krauth, Louise, *Représentation du sexe chez Nelly Arcan, Valérie Despentès, Marie-Sissi Labrèche et Catherine Millet*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 112 p., [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/7025> (Page consultée le 21 janvier 2014).

Labrosse, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, décembre 2010, vol. 23, n° 2, p. 25-43, [En ligne], [http://go.galegroup.com.biblioproxy.uqtr.ca/ps/i.do?action=interpret&id=GALE%7CA246536439&v=2.1&u=crepuq\\_uqtr&it=r&p=CPI&sw=w&authCount=1](http://go.galegroup.com.biblioproxy.uqtr.ca/ps/i.do?action=interpret&id=GALE%7CA246536439&v=2.1&u=crepuq_uqtr&it=r&p=CPI&sw=w&authCount=1) (Page consultée le 11 septembre 2013).

Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Dans la fiction, absolument », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, automne 2010, p. 133-136, [En ligne], <http://id.erudit.org.biblioproxy.uqtr.ca/iderudit/045239ar> (Page consultée le 25 janvier 2014).

Ledoux-Beaugrand, Évelyne, *Imaginaires de la filiation : La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010, 473 p., [En ligne], <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/002/NR70422.PDF> (Page consultée le 35 avril 2015)

Oberhuber, Andrea, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 305-328, [En ligne], [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/42111/2008\\_13\\_305-328.pdf?sequence=3](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/42111/2008_13_305-328.pdf?sequence=3) (Page consultée le 4 février 2014).

Peterson, Michel, « Nelly me tangère », *Filigrane : écoutes psychothérapiques*, vol. 21, n° 2, 2012, p. 127-142, [En ligne] <http://www.erudit.org.biblioproxy.uqtr.ca/revue/fili/2012/v21/n2/1015202ar.pdf> (Page consultée le 2 janvier 2014).

Raymond-Dufour, Marie-France, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2007, 93 p.

Sperti, Valéria, « L'émoi douloureux du regard divergeant chez Nelly Arcan, de *Putain* à *Burqa de chair* », *Francofonie*, dossier « Émoi, émoi, émoi : le discours autobiographique francophone comme espace conflictuel », n° 66, 2014, p. 39-54.

Tremblay-Devirieux, Julie, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, 125 p., [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/9215> (Page consultée le 21 janvier 2013).

#### IV. OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2011, 294 p.

Adam, Jean-Michel, *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 2004, 208 p.

Adam, Jean-Michel, Jean-Blaise Grize et Magid Ali Bouacha, éd., *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, coll. « Langages », 280 p.

Althusser, Louis, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, 176 p.

Althusser, Louis, Balibar, Étienne, Establet, Roger et Pierre Macherey et Jacques Rancière, *Lire le Capital*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008, 684 p.

Amossy, Ruth, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010, 240 p.

Amossy, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, 216 p.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, 128 p.

Amossy, Ruth et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, Éditions CDU et Sedes, 1982, 160 p.

Amossy, Ruth, « De la sociocritique à l'argumentation dans le discours », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 56-71, [En ligne], [web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_2005\\_num\\_140\\_4\\_1911](http://web.revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_140_4_1911) (Page consultée le 31 juillet 2014).

Amossy, Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 29-46, [En ligne], [web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1989\\_num\\_73\\_1\\_1473](http://web.revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473) (Page consultée le 31 juillet 2014).

Angenot, Marc, *1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1178 p.

Apollon, Willy, « Psychose, alliance et filiation dans le Québec contemporain », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n°s 1-2, 1993, p. 173-190.

Aristote, *Poétique*, Paris, Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008, 230 p.

Aristote, *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2007, 576 p.

Aristote, *Topiques*, Livre II, 4, Paris, Éditions Les belles lettres, 1967, 184 p.



Ash, Solomon E., *Social Psychology*, New Jersey, Prentice Hall, 1952, 649 p., [En ligne] <http://psycnet.apa.org.biblioproxy.uqtr.ca/books/10025/018> (Page consultée le 5 août 2014).

Balibar, Étienne et Pierre Macherey, « Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes », *Littérature*, n° 13, 1974, p. 29-48.

Beaudin, Michel, Nault, François et Guy-Robert St-Arnaud, dir., *Figures et quêtes messianiques*, Montréal, Fides, 2002, coll. « Héritage et projet », 332 p.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949, 585 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 346 p.

Barthes, Roland, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 48 p.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 270 p.

Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 368 p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 142 p.

Berger, Frédérique, « De l'infans à l'enfant : les enjeux de la structuration subjective », *Bulletin de psychologie*, n° 479, 2005, p. 505-512, [En ligne] [http://www.cairn.info/zen.php?ID\\_ARTICLE=BUPSY\\_479\\_0505#pa13](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=BUPSY_479_0505#pa13) (Page consultée le 2 février 2015).

Bloy, Léon, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Union Générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, 416 p.

Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, 2004, 392 p.

Bouché, Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Librairie Larousse, 1974, 256 p.

Bourdieu, Pierre, *La domination symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 192 p.

Butler, Judith, *Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, 313 p.

Castillo Durante, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p.

Cauquelin, Anne, *L'art du lieu commun : du bon usage et de la doxa*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 214 p.

Cauquelin, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998, 128 p.

Charron, André, « Catholicisme culturel et identité chrétienne », dans Brigitte Caulier, dir., *Religion, sécularisation, modernité. Les expériences francophones en Amérique du Nord*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, 212 p.

Cliche, Anne Élane, « Une voix en moi, pas la mienne », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 69-90.

Cohn, Danièle, et François Trémolières, « IMITATION, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imitation-esthetique/> (Page consultée le 21 août 2014).

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 420 p.

Courtés, Joseph, *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette, 1989, 288 p.

Dällenbach, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.

Daussaint-Donex, Isabelle, « Le texte littéraire : machine à produire, machine à broyer... », *Post-scriptum : revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, n° 1, 2002, paragraphe 12, [En ligne], [www.post-scriptum.org](http://www.post-scriptum.org) (Page consultée le 12 février 2014).

Delaume, Benoît, « Texte itératif et stéréotypes chez William Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie », *Cahiers de narratologie : analyse et théorie narratives*, n° 17, 2009, p. 1-15, [En ligne], <http://narratologie.revues.org/1268> (Page consultée le 28 août 2014).

Delvaux, Martine, *Les filles en série : Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 234 p.

Delvaux, Martine, « Poupées », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 95-107.

Descarries, Francine, Marie Mathieu et Marie-Andrée Allard, *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du

statut de la femme, 2010, 151 p., [En ligne], <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs1961189> (Page consultée le 15 janvier 2015).

Dines, Gail et Jean M. Humez, éd., *Gender, race and class in media*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1995, 648 p.

Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1994, 376 p.

Dumais, Catherine, *Les représentations de la sexualité dans les médias québécois de langue française et les technologies d'information et de communication : vers une culture du striptease?*, Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise, 2006, 124 p., [En ligne], <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/1858> (Page consultée le 26 juin 2015).

Eagleton, Terry, « Introduction : Qu'est-ce que la littérature ? », *Critique et théorie littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 3-16.

Eco, Umberto, *Lector in fabula (ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs)*, Paris, Bernard Grasset, 1985, 324 p.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, 315 p.

Everaert-Desmedt, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000, 324 p.

Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Le livre de Poche, 1997, 256 p.

Freud, Sigmund, « L'hystérie », *Psychanalyse*, n° 14, 2009, p. 95-110, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-95.htm> (Page consultée le 26 février 2015).

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, 280 p.

Freud, Sigmund, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1999, 644 p.

Gauntlett, David, *Media, Gender and Identity. An introduction* [2002], New York, Routledge, 2008, 317 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 290 p.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 118 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 476 p.

Genette, G., H. R. Jauss, J-M Shaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel et K. Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 224 p.

Godin, Christian, *Petit lexique de la bêtise actuelle : Exégèse des lieux communs d'aujourd'hui*, Nantes, Éditions du Temps, 2007, 224 p.

Goulet, Alain, dir., *Le stéréotype : crise et transformations* (colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, 236 p.

Goyet, Francis, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, 796 p.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, [n. éd.], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986, 264 p.

Hanquez-Maincent, Marie-Françoise, *Barbie, poupée totem : Entre mère et fille, lien ou rupture?*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 181, 1998, 248 p.

Herschberg-Pierrot, Anne, « Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain : Madame Bovary, II, 8 », *Littérature*, n° 36, 1979, p. 88-103, [En ligne], [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1979\\_num\\_36\\_4\\_1185](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1979_num_36_4_1185) (Page consultée le 17 février 2014).

Herschberg-Pierrot, Anne, « Problématique du cliché. Sur Flaubert », *Poétique*, n° 43, 1980, p. 334-345.

Hoebeke, Stéphane, *Sexe et stéréotypes dans les médias*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2008, 310 p.

Jacarme, Pierre, *La folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, coll. « Univers des lettres » 1974, 224 p.

Jeanmart, Gaëlle, « Genèse de la confession : la découverte de la conscience de soi comme mauvaise conscience », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 59-84, [En ligne], <http://www.erudit.org/revue/hphi/1999/v10/n1/801108ar.pdf> (Page consultée le 2 février 2015).

Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

Jenny, Laurent, « Structure et fonctions du cliché : à propos des " Impressions d'Afrique " », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.

Kristeva, Julia, *Séméiotikê : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 320 p.

Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 258 p.

Landragin, Frédéric et Noalig Tanguy, « Référence et coréférence du pronom indéfini on », *Langages*, n° 195, 2014, p. 99-115, [En ligne], <http://www.cairn.info/biblioproxy.uqtr.ca/revue-langages-2014-3-page-99.htm#pa42> (Page consultée le 26 février 2015).

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, 136 p.

Le Conseil, *Le sexe dans les médias : obstacles aux rapports égalitaires*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2008, 109 p.

Lénine, Vladimir Ilitch, *Sur l'art et la littérature*, Paris, 10/18, 1976, 436 p.

L. Merskin, Debra, *Sexing the Media. How and Why We Do It*, New York, Peter Lang, 2014, 322 p.

Letouzey, Victor, *La typographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1964, 135 p.

Lippmann, Walter, *Public opinion*, Oxford, Project Gutenberg, 2002, 247 p., [En ligne] <http://www.gutenberg.org/ebooks/6456#download> (Page consultée le 19 février 2014).

Lukács, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Tel », 1968, 204 p.

Maffesoli, Michel, *Logique de la domination*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1976, 222 p.

Manoni, Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010, 128 p.

Martin, Gérard, *L'imprimerie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1966, 128 p.

Marx, Karl, *Le Capital*, livre I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, 1056 p.

Mathis, Gilles, éd., *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 320 p.

Mavrikakis, Catherine et Patrick Poirier, *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Montréal, Nota bene, 2006, 338 p.

Mendel, Gérard, *Une histoire de l'autorité. Permanences et variations*, Paris, La Découverte, 2002, 286 p.

Ministère de la Culture et de la Communication, « La révolution et les Didot », [En ligne] [http://www.garamond.culture.fr/fr/page/la\\_revolution\\_et\\_les\\_didot](http://www.garamond.culture.fr/fr/page/la_revolution_et_les_didot) (Page consultée le 6 août 2014).

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012, 546 p.

Orace, Stéphanie, « Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif », *Poétique*, n° 125, 2001 p. 17-31.

Paasonen, Susanna, Nikunen, Kaarina et Laura Saarenmaa, *Pornification*, Oxford / New York, Berg, 2007, 204 p.

Perrat, Pascal, *Écrire à clichés fermés : poncifs et antidotes*, Paris, CFPJ, 2007, 144 p.

Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Logos », 1958, 734 p.

Pernot, Laurent, éd., *New Chapters in the History of Rhetoric*, Netherlands, Brill, coll. « In International Studies in the History of Rhetoric », 2009, 656 p.

Perrin-Naffakh, Anne-Marie, *Le cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, 742 p.

Pietra, Régine, « Lieux communs », *Littérature*, vol. 65, 1987, p. 96-108, [En ligne], [web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1987\\_num\\_65\\_1](http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1987_num_65_1) (Page consultée le 31 juillet 2014).

Plantin, Christian, éd., *Lieux communs : topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, 522 p.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 254 p.

Quine, Willard Van Orman, *Le mot et la chose*, Paris, Flammarion, 1977, 398 p.

Rak, Julie, dir., *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, 272 p.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 274 p.

Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 366 p.

Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 288 p.

Saint-Martin, Lori, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, 430 p.



Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1998, 337 p.

Taylor, Charles, *L'âge séculier*, Montréal, Boréal, 2011, 1344 p.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-151, [En ligne]  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120) (Page consultée le 28 août 2014).

Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 320 p.

Williams, Raymond, *Culture et matérialisme*, Paris/Montréal, Les Prairies ordinaires/Lux Éditeur, coll. « Humanités », 2009, 254 p.

#### IV. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.

Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1988, 526 p.

Morfaux, Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, 391 p.

Pougeoise, Marcel, *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, 223 p.

Robert, Paul, éd., *Le Petit Robert*, Paris, SEJER, 2014, 2838 p.

Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, 544 p.